ИСКУССТВО КИНО

6 1962

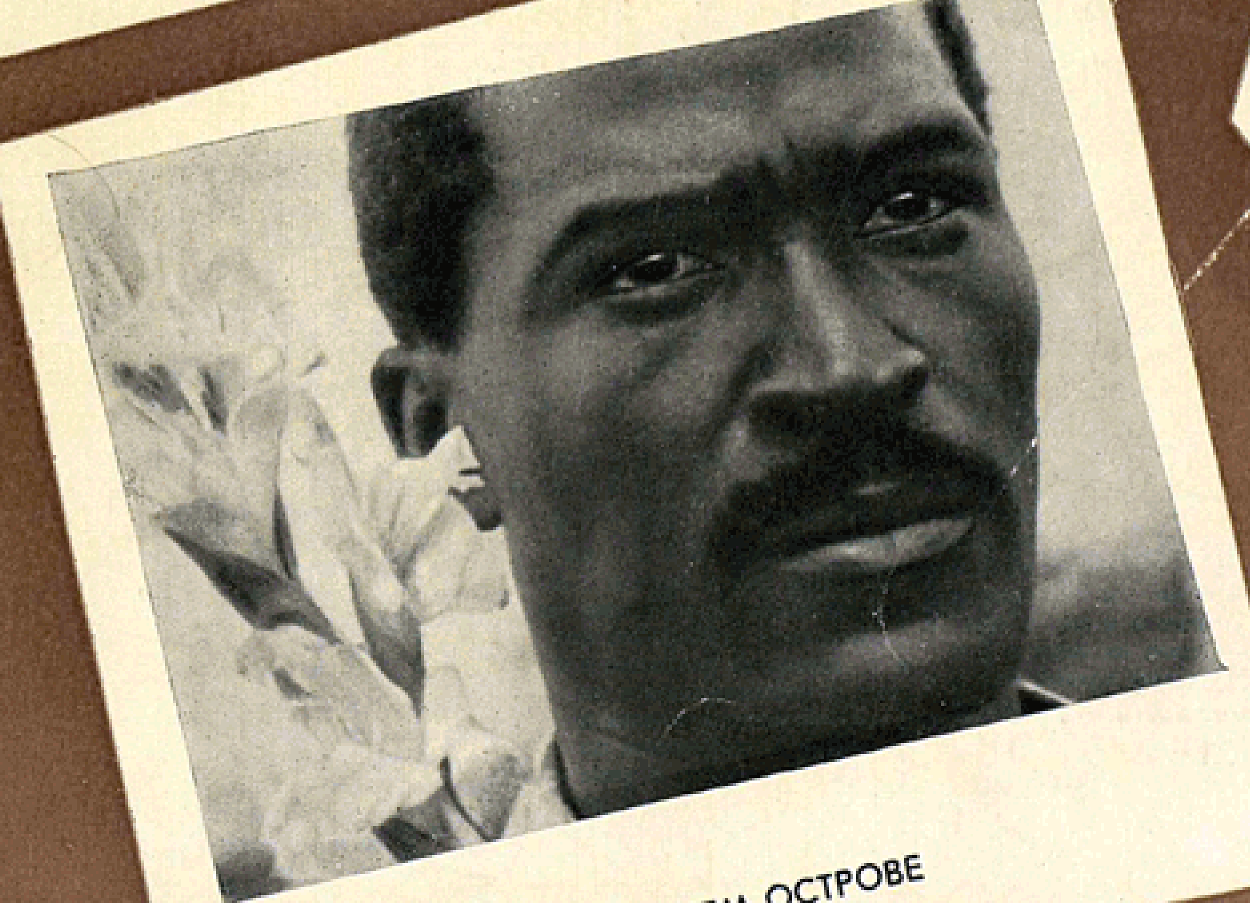
СЦЕНАРИЙ

Эннио Де КОНЧИНИ, Джузеппе Де САНТИС, С. С. СМИРНОВ

МЫ ШЛИ НА ВОСТОК

СЕРГЕЮ МИХАЛКОВУ ОТВЕЧАЮТ:

Игорь ИЛЬИНСКИЙ, Борис ЛАСКИН, Мария МИРОНОВА, Леонид ЛИХОДЕЕВ



Р. КАРМЕН

СЪЕМКИ НА ПЫЛАЮЩЕМ ОСТРОВЕ

(КУБИНСКИЕ ДНЕВНИКИ)

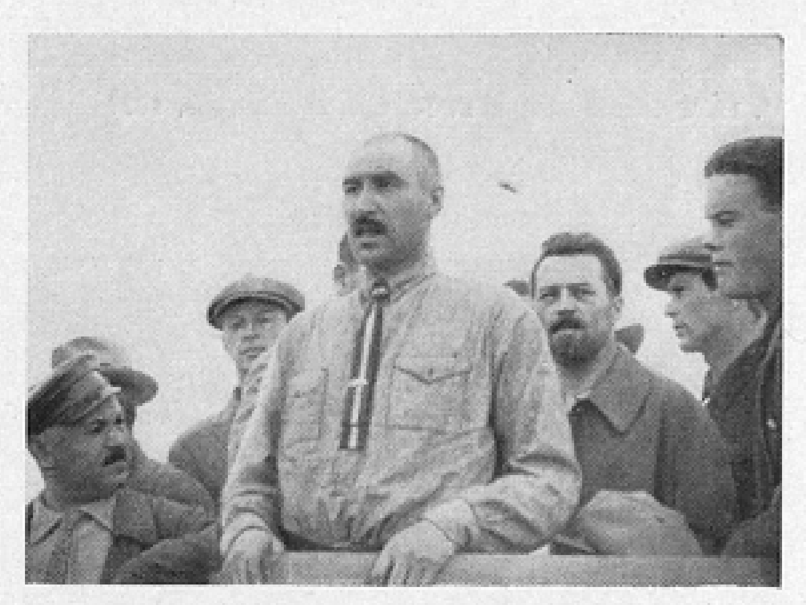
Содержание

На второй странице обложки: Лариса Лужина в роли Светланы в фильме «На семи ветрах»

ИЗ КИНОХРОНИКИ ПРОШЛЫХ ЛЕТ

Публикуемые кадры из старой кинохроники получены журналом из Центрального государственного архива кинофотофонодокументов. Редакция выражает благодарность сотрудникам архива, сохранившим эти кадры для истории и предоставившим их для печати.

Н. В. Крыленко, 1922



Р. И. Эйхе, 1925

К. В. Уханов, 1928

А. В. Луначарский, 1922

Г. К. Орджоникидзе, 1924

Я. Э. Рудзутак и К. Е. Ворошилов, 1927

М. Н. Тухачевский и Г. К. Орджоникидзе, 1921

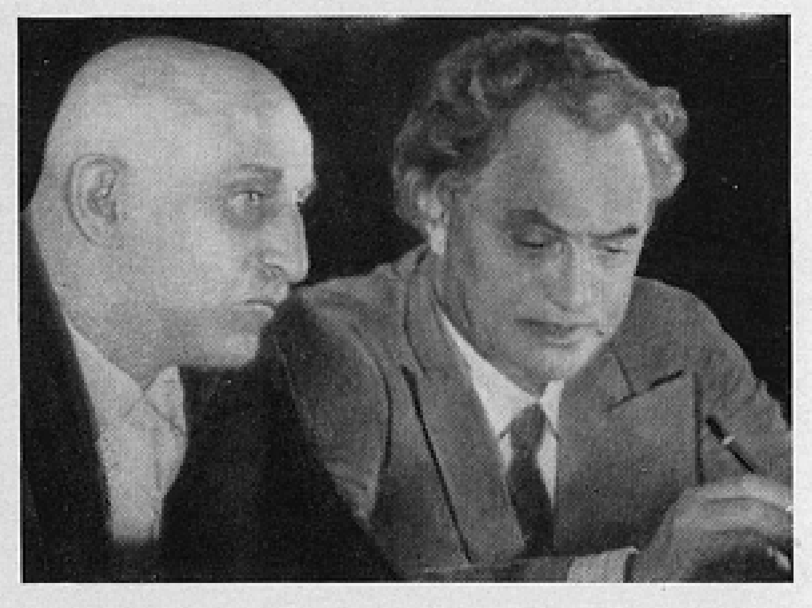
Р. П. Эйдеман, 1934

И. Э. Якир, С. М. Буденный и П. Е. Дыбенко, 1928

П. П. Постышев, С. В. Косиор, 1936

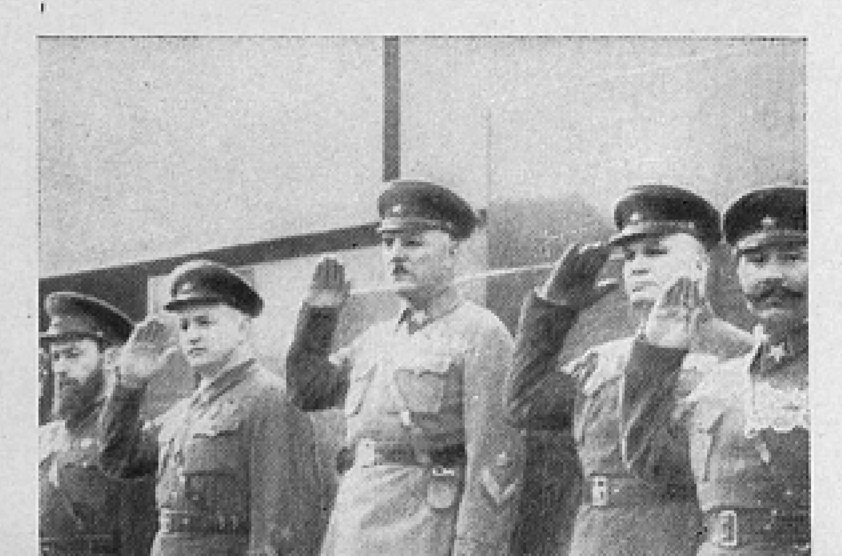
Сидят: А. И. Егоров, М. Н. Тухачевский, И. П. Уборевич. Стоят: И. Э. Якир, Л. Я. Вайнер, В. М. Орлов, М. П. Амелин, Я. И. Алкснис, И. А. Халепский, С. М. Буденный

В. К. Блюхер, 1934



И. А. Пятницкий и Георгий Димитров, 1935

Я. Б. Гамарник, М. Н. Тухачевский, К. Е. Ворошилов, А. И. Егоров, С. М. Буденный, 1937



6

ИЮНЬ
1962

ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛ

ОРГАН
МИНИСТЕРСТВА КУЛЬТУРЫ СССР
И
СОЮЗА РАБОТНИКОВ
КИНЕМАТОГРАФИИ СССР

Ф. ЭРМЛЕР

Духовное здоровье художника

Речь пойдет о наших кинематографических «текущих делах» и о духовном здоровье художника. Мы говорим о душевном состоянии людей, делающих фильмы, редко. А ведь состояние души так много значит для творчества.

Огромные события исторической важности произошли в последнее время в нашей стране и во всем мире. Но одно из них имеет особенное значение для нашего народа и для всего человечества: XXII съезд партии и принятие новой Программы.

Я не однажды читал этот документ. Я в состоянии размышлять о многом, сказанном в нем, и все же не могу сказать, что охватил все то, что он несет в себе. Легче, конечно, размышлять о Программе, нежели зримо представить себе все ее огромное жизненное содержание. А время не ждет,— надо уметь представить себе завтрашний день страны и обязательно помочь другим увидеть будущее, тогда будет яснее и легче жить и работать. И кому же, как не нам, художникам, средствами своего искусства помочь народу осознать величие своего времени.

Но прежде всего надо мысленно оглянуться на пройденные пути. Нельзя не вспомнить бедствия нашей кинематографии, порожденные культом личности.

Может быть, ни один вид искусства не пострадал от культа Сталина так, как пострадала кинематография. Один человек определял и судьбы всех произведений и судьбы их авторов. Он решал, разрешал, запрещал, планировал, исправлял, дописывал.

Можно с уверенностью сказать, что киноискусство потеряло немало молодых талантливых режиссеров, потому что право ставить фильмы было предоставлено маленькой группе «избранных». Внедрялась нелепая теория — «лучше меньше, да лучше!» «Меньше» дошло до того, что в год делалось девять картин, и эти девять, разумеется, были далеко не шедевры.

Художник боялся не понравиться одному человеку. И постепенно он терял веру в то, что сам способен понимать, что́ нужно народу. «Только бы понравилось е м у!»

Было трудно. Но вера в партию помогла нам выстоять, и мы выстояли. Теперь все позади, и за это наша великая благодарность Центральному Комитету нашей партии!

Но слов благодарности мало — мы, художники, должны отблагодарить делами. Наш долг — воспеть в наших произведениях творческую силу народа, строящего коммунистическое завтра.

Лучшее в жизни нашего киноискусства — то, что пришла умная, талантливая, смелая творческая молодежь. Наше искусство и в годы культа личности сохранило свое духовное здоровье, если смогло воспитать такую прекрасную смену.

Первая радость от многокартинья — пришли новые люди! Это новая кровь, омолодившая наше искусство.

Конечно, молодежь ставит картины неравноценные: есть среди них великолепные, есть хорошие, есть неудовлетворительные, есть совсем нехорошие. Но радостно сознавать, что молодые кинематографисты ставят в основном картины добрые, честные — о наших людях, о нашей жизни. И это тоже знак духовного здоровья искусства.

Я далек от мысли прощать фильму промахи только за то, что он посвящен современности. Современность — это философия нашего времени, а не модное платье, не марка автомобиля.

Мы должны научиться видеть и ценить, поддерживать в фильмах прежде всего это, самое ценное — современность мировоззрения.

К сожалению, наш Союз работников кинематографии не научился устраивать дискуссии, которые дали бы возможность отделять подлинные ценности от мнимых. Происходит это, по-моему, потому, что не задан тон. Принято посмотреть картину и наскоро высказать кое-какие соображения или вкусовые оценки. А вот если бы союз устраивал встречи кинематографистов исключительно с целью глубокого разбора двух, трех, четырех произведений, это было бы интересно и поучительно.

Это необходимо еще и потому, что забыты проблемы художественной формы. О них так мало говорят! Иные мудрецы отождествляют поиски новой формы с формализмом, а иные защищают худосочные картины опасной формулой: «картина слабовата, но идейно выдержанная». Кому нужен мнимоидейный фильм, если люди не полюбили его? И надо ли говорить о том, какой вред приносит нашему искусству пренебрежение к форме, мастерству?

Обогащенные и радостным и печальным опытом нашего искусства, мы обязаны преградить путь всему серому, малоинтересному по мысли и по форме, ибо эти никчемные «произведения» занимают место талантливых произведений. Часто они попросту вредны. Разве не вредным является фильм, дискредитирующий большие мысли из-за отсутствия талантливой формы и больших, интересных характеров?

Фильм в нашем понимании был и остается оружием идеологической борьбы. А нам есть с кем бороться. Я говорю о мерзости, которая, к сожалению, в нашей стране еще сохранилась,— это взяточники, воры, бездельники, пьяницы, бандиты, карьеристы. Они обходятся нам дорого, очень дорого.

Есть враг более опасный. Я имею в виду мировую реакцию.

Реакционные круги Соединенных Штатов возглавляют идеологический поход против нас, против коммунизма. Их планы коварны и опасны.

Так, например, сенатор Спаркмен в американском сенате говорил, что изменение положения в Советском Союзе возможно только в результате внутренней эволюции.

Видите, какое слово применил — «эволюция»!

Он говорил дальше, что для того, чтобы это стало действительностью,—необходимо, видите ли, постоянное идеологическое воздействие на советский народ. Оно, мол, должно быть направлено на молодежь путем пропаганды американского образа жизни, на среднее поколение — путем разжигания частнособственнических инстинктов, на стариков — путем активизации церкви!

Это стратегическая линия. И нужно признать, что она проводится в жизнь. Это не только слова. Дела наши вызывают не только зависть, но и страх в лагере империализма. Ведь не от хорошей жизни Пентагон стал создавать киноленты (известно, что Пентагон создает антикоммунистические ленты об истории человечества от Маркса до наших дней). Не трудно представить себе, сколько мерзости, клеветы будет в этих картинах.

Факт остается фактом — они делают антикоммунистические картины. И не только кинокартины.

Газета «Уолл-стрит джорнел» недавно писала, что США неожиданно для себя открыли новое — не баллистическое, не ядерное, но межконтинентальное оружие — туризм. Мы далеки от шпиономании. Мы далеки от того, чтобы в каждом туристе видеть шпиона, глядеть на него как на шпиона, но то, что говорит «Уолл-стрит джорнел»,—это тоже не пустые слова.

Кино, радио, телевидение, литература буржуазной Америки — направлены против нас.

Мы корректны, мы вежливы, мы действительно не желаем вмешиваться в дела чужих стран. Но значит ли это,что на идеологическом фронте можно прекратить борьбу? Тем, что мы не создаем картин, разоблачающих так называемый хваленый американский образ жизни, мы ослабляем идеологическую борьбу и теряем много.

Это происходит оттого, что у нас нет конкретного плана идейной борьбы средствами киноискусства.

Худший вид политики — политика оборонительная. Кинематографии необходим творческий план идеологического наступления на ближайшие годы.

Как создать такой план? Необходимо возродить тематические совещания, которые намечали бы круг картин, отражающих важнейшие проблемы современности.

Из этого не следует, что студии, объединения должны потерять свою самостоятельность, что они не вольны в выборе тем, планировании. Отнюдь нет. Но будет известно, что такая-то студия, в таком-то году обязалась создать картину о Ленине, на международную тему, антирелигиозную и т. д.

Мы не можем жить и работать без плана наступления киноискусства на идеологическом фронте!

И что еще важнее—мы должны точно знать и о хорошем и о плохом в действительности. Пусть художник знает, что есть в нашей стране подонки, меняющие ордена своих отцов-фронтовиков на заграничные авторучки. Надо знать и про безответственного солдата, который спросил: почему от него требуют выполнения долга, он молод, никому не должен, а если есть долг, то долг Родины перед ним! Страшноватая философия! Надо доискаться, откуда это?

Все это, может быть, и мелочи на широком фоне радостных событий, но очень огорчительные, и о них художнику надо помнить. Говорю я это не для того, чтобы подчеркивать, что у нас много плохого. Я хочу, чтобы фильмы наши были воинственными и, прославляя прекрасное, истребляли бы дрянь.

Еще один враг, на первый взгляд безобидный,— религия. Церковники говорят, что гражданский коммунизм есть копия христианского коммунизма и задача церкви — освятить идею гражданского коммунизма Евангелием. А некий доцент духовной семинарии совершенно серьезно выступил с предложением включить церковь в помощь воспитанию наших детей!

Достаточно ли активно борется наше киноискусство за души детей?

В Ленинграде недавно провели анкету среди школьников: какую бы картину они хотели видеть? Очень многие ответили: «Бабетта идет на войну». А помните, как мальчики сидели по тридцать три раза в кинотеатре в надежде, что, может быть, в тридцать четвертый раз Чапаева удастся спасти? Если сегодня нет у нас новых «Чапаевых», то виноваты в этом мы — пропагандисты, мы — художники. И в том, что дети не просят показать им «Чапаева» — тоже наша вина.

Идеологическая война в разгаре, и мы,верные бойцы партии, обязаны быть на переднем крае! Так ли это? Не всегда. Я смотрю на художника, как на государственного деятеля, ответственного за все, что происходит вокруг него.

Современность уверенно завоевала командные позиции в искусстве, и это хорошо, это радостно. Но не обкрадываем ли мы себя начисто, отвергнув нашу советскую историю? Нет на нашем экране историко-революционной темы, мы ее забыли. Нет новых картин — высокоталантливых — о гражданской войне. Нет картин о героических первых пятилетках. Очень мало содержательных биографических фильмов.

Мне кажется, что для молодого человека 60-х годов нужно создать картины и о Фрунзе, и о Блюхере, и о Тухачевском, и о Якире, которые в тяжкие для Родины дни вели солдат в бой, добыли свободу и отстояли правду. На их биографиях, на их делах надобно учить молодого солдата, не понимающего, в чем заключается его долг перед Родиной.

Мне кажется, что молодому человеку 60-х годов будет интересно посмотреть, как его

деды и отцы лопатой и киркой выстроили Волховскую ГЭС, как строили Магнитку.

И самое главное, самое огорчительное — это то, что мы не имеем новых картин о В. И. Ленине. Ведь давно уже прошло время, когда из-за культа личности имя великого Ленина встречалось реже, чем имя Сталина. А мы, кинематографисты, до сих пор не смогли создать новых картин о Владимире Ильиче, кроме великолепной картины Сергея Юткевича «Рассказы о Ленине».

Я знаю, как неразумно, когда в один день, 7 ноября, на экранах Ленинграда чуть ли не одиннадцать раз брали Зимний дворец, а настоящей картины о Великой Октябрьской революции мы, однако же, не имеем.

Я знаю только одного актера, имеющего право изображать на экране великого Ленина. Это М. Штраух. «Рассказы о Ленине» это доказали. Не простит нам история, если мы упустим возможность и не будем снимать Штрауха в этой роли. А ведь мы — только люди, жизнь наша не бесконечна.

Надо делать картины о Ленине, о лучших его сподвижниках и учениках, например о первом рабочем-революционере Бабушкине. Ленинградский писатель Даниил Гранин трудится над сценарием о Ленине. Долг «Ленфильма» — создать самые лучшие условия для того, чтобы родился сценарий, а в будущем и фильм.

Почему лежит без движения сценарий М. Блеймана о Ленине? Может быть, сценарий не интересен? Скажут, что нет режиссера?

Бывали случаи, когда мы вместе не приказом, не административным давлением, а дружески доказывали художнику, режиссеру, что именно ему надлежит делать ту или другую картину. Может быть, и на сей раз надо так сделать?

Если я не ошибаюсь, Э. Казакевич работает над созданием образа Ленина в кино. Надо помочь рождению будущего фильма.

Создание картин о Ленине, об истории нашей партии — это обязанность не только студий, но и наших творческих союзов.

Еще о современности. У меня создается впечатление, что современность существует по-разному для двух отрядов киноработников. Один отряд — это те, кто создает эти картины, а другой — прокатчики. «Прокатчик» — это дурное слово, пора бы уже найти иное слово для пропагандистов наших фильмов. Думаю, что «второй отряд» не уделяет должного внимания современным картинам. Мне, например, кажется, что рождение хорошего современного фильма — это праздник. А бывают ли у нас в кинематографии праздники? Давно не было. И я говорю это не потому, что я люблю вспоминать «наше время», но действительно, и я и мы все помним, когда плакаты советского кинематографа были политическими плакатами — они пропагандировали, они звали. Вспомните плакаты «Броненосца «Потемкин», фильмов Пудовкина; я позволил бы себе напомнить о плакатах своих фильмов. Пусть реклама будет не только «зазыванием», реклама в нашем понимании — это политика.

В конце 1961 года «Ленфильм» должен был сдать пять картин, в том числе «Человека-амфибию». Разумеется, нам нужны картины разные, в том числе и приключенческие, и фантастические, в особенности для молодежи. И я вовсе не против «Человека-амфибии». Другое дело, если бы мне задали вопрос, что бы я хотел видеть в этой картине, то я бы сказал, что я хотел бы видеть великолепную идею фантастического романа Беляева, прекрасную актерскую работу и многое другое. Повторяю, я не против этой картины, но я был огорчен и, если угодно, озлоблен, когда увидел, как эта картина вырвалась вперед в рекламе и прокате.

Я боюсь, что товарищи из проката скажут мне: делайте интересные картины, и мы их будем также быстро выпускать! В этом они, вероятно, будут правы. И тем не менее я буду доказывать и настаивать, что современная картина не получает должной пропаганды, ею не занимаются, а это важно, очень важно! Вкусы воспитывать обязаны не только те, кто создает, но и те, кто показывает картины.

А показывают фильмы часто очень дурно, и не где-нибудь, а у нас в Ленинграде.

Я позволю себе привести один пример. Должен сказать, что я очень виноват перед своими товарищами: не все картины я успеваю смотреть. Но есть друзья, не посмотреть работы которых я считаю если не преступлением, то грехом. К таким художникам принадлежит мой друг Ю. Райзман. Я не был в Доме кино на просмотре фильма «Коммунист» и решил посмотреть его в кинотеатре. Прошу извинить за отступление: в одном из ленинградских кинотеатров работала билетершей пожилая женщина, моя знакомая. И,

естественно, когда мне нужно было пойти в кинотеатр, я звонил ей и просил оставить билет. И на сей раз я поступил так же и пошел смотреть фильм.

Я часто огорчался, глядя, как «прокатывают» наши картины, но то, что я пережил на этот раз, не идет ни в какое сравнение: я был возмущен, огорчен, озлоблен до ярости, ибо один «пост» в будке киномеханика почти не работал. Я ничего не понял. Нужно было смотреть картину еще раз.

Естественно, что, выйдя из зала, я решил излить свою злость в книге отзывов и предложений. Моя приятельница стала умолять меня не делать этого. Я по природе человек не очень злой, но я все-таки написал то, что хотел, а подписался так: «Зритель». Через несколько дней я специально зашел в кинотеатр узнать, как реагировали на мою запись.

Мне говорят:

— Какую?

— Ту, что я сделал в книге.

Показывают мне книгу — записи нет.

Так как я писал карандашом, то у людей, призванных показывать наши картины, хватило смелости стереть резинкой запись и на этой же странице сфальсифицировать — чернилами! — хороший отзыв о показе картины.

Вот что происходит иногда.

Если бы было 120 выдающихся кинопремьер, тогда не хватило бы сил устраивать из каждой праздник. Но хороших картин бывает пока около десяти. Неужели нельзя сделать премьеру хорошего фильма событием?

Я бы хотел, чтобы художник, который создает современную картину, говорящую о самом главном, о чем нужно сегодня говорить, при ее выходе чувствовал торжество, чтобы это было для него праздником! Это также влияет на душевное состояние!

Опять-таки на правах немолодого — говорю: когда вышла на экраны картина «Великий гражданин» и Невский проспект был украшен рекламами-флагами, я был горд и счастлив!

Говоря о пропаганде наших идей, мы вправе требовать и уважительного отношения к нашим картинам, призванным воспитывать нового человека.

●

Мы хотим быть полезными помощниками партии в осуществлении грандиозных задач, намеченных XXII съездом и изложенных в Программе партии.

Какие славные дела впереди!

Счастливы молодые наши товарищи, которым предстоит построить коммунизм и жить при коммунизме. Это, конечно, совсем не значит, что нам, бывшим молодым, будет мало дел. Нет, наоборот.

Счастье советского художника в том, что жизнь в стране, занятой созиданием общего счастья, освобождает его от рефлексии, малодушия, пессимизма, которыми так страдают многие талантливые люди Запада. Народ — строитель коммунизма — дал нам счастье духовного здоровья. Наш долг — нести ему искусство радостное, умножающее творческие силы людей.

Е. ДРАБКИНА

Сильнее смерти...

ИХ ОБЛИК СОХРАНИЛ КИНЕМАТОГРАФ

Итак, девушка в синем халате принесла около десятка круглых металлических коробок. Над подсвеченным экраном монтажного стола бегут новые кадры.

Узкая, горбатая улица. Это Тверская, ныне улица Горького. Булыжная мостовая, извозчичьи клячи. Появляется надпись: «Иностранное военное аташе» (именно так — в среднем роде, через одно «т»). По тротуару шествуют опереточного вида военные — в фуражках с высокой тульей, в доломанах с нашивками.

Титр крупными буквами: «ВЕСНА! НА ПОЛЯХ СТРАНЫ НАЧАЛСЯ СЕВ!» Из предутреннего сумрака выступает крестьянин — борода лопатой, армяк, лукошко. Он идет полем, ветер шевелит его бороду, правая рука мерными движениями погружается в лукошко и бросает зерно во вспаханную землю. Титр: «КРЕСТЬЯНЕ ПОКУПАЮТ СЕЛЬСКОХОЗЯЙСТВЕННЫЕ МАШИНЫ». Понурая лошаденка, талый снежок, дощатый сарай. Двое дядей, счастливо улыбаясь, укладывают в розвальни веялку с ручным приводом. Вот она, сельскохозяйственная «машина» России начала двадцатых годов!

Потом долго идут кадры, которые я не могу ни понять, ни расшифровать. И вдруг появляются вокзал, очертания вагонов, смутно различимая толпа — и на переднем плане знакомое лицо: Серго! Серго Орджоникидзе!

Может, кому-нибудь эти кадры покажутся не слишком удачными: в жизни Серго был намного красивее. Но если от искусства требовать, чтобы оно не просто копировало оригинал, а передавало жизнь души, то, мне думается, эти случайные кадры, снятые на ходу, лучше, чем многие другие, передают облик Серго.

Мне вспоминается какое-то заседание в начале первой пятилетки. Происходило оно в солидном научном учреждении. Обсуждались вопросы, связанные с созданием инженерно-технических кадров. Должен был приехать Орджоникидзе, но запоздал. Открыли без него. Докладчик попался такой, что от скуки не то что мухи, но и стадо слонов подохло б. В зале томились седовласые академики и профессора. В президиуме томился Анатолий Васильевич Луначарский.

И вот в минуту, когда казалось, что все безнадежно, распахнулась дверь и в светлом проеме появился Серго. Он стремительно прошел через зал, поднялся в президиум, принес извинения за то, что задержался в другом месте, сказал, что времени у него в обрез, через час он уезжает на Урал, попросил слова вне очереди.

И заговорил — легко, вдохновенно, приводя цифры, влюбленно называя будущие стройки,— молодой, азартный, громокипящий.

Кончив речь, он ушел так же стремительно, как появился. Анатолий Васильевич проводил его восхищенным, любующимся взглядом и вполголоса, но как-то очень слышно промолвил:

Окончание. Начало см. в № 5.

Так, для безбрежного покинув скудный дол,
Летит за облака Юпитера орел,
Сноп молнии неся мгновенный в верных лапах...

И с этой минуты заседание пошло по-иному — темпераментно, деловито, что называется «с огоньком».

●

Но вернемся в Красногорск. Над монтажным столом бежит лента. Перед глазами возникают полузабытые дни: нота Керзона, создание эскадрильи «Наш ответ на ультиматум», перелет Москва — Пекин, строительство Турксиба, демонстрация протеста против казни Сакко и Ванцетти. В Кузбассе вступает в строй первая домна, в Свердловске начинают дымить трубы Уралмаша, на Путиловском заводе сходит с конвейера первый трактор, на Горьковском автозаводе — первый автомобиль.

События сменяют одно другое — и в каждом из них действуют люди: рабочие, крестьяне, красноармейцы, инженеры, ученые. И вместе с ними, рядом с ними, во главе их — организаторы и вдохновители всей этой гигантской, невиданной в истории работы, которая в небывало короткий срок преобразила убогую, бессильную Русь в могучую и обильную Страну Советов: это деятели Коммунистической партии и Советского государства.

Вот по улицам Баку мчится украшенный цветами и флагами трамвай. Это первый в Баку трамвай. На передней площадке Иосиф Варейкис, которого прозвали «товарищ Трамвайкис» за то, что в каждом городе, куда его посылала партия, он непременно начинал строить трамвай. Вот руководители украинских большевиков: на трибуне Павел Петрович Постышев, в глубине видна круглая, большая, гладко выбритая голова Станислава Коспора. Герой гражданской войны, член партии с 1912 года, Павел Ефимович Дыбенко руководит маневрами войск Красной Армии. Старый большевик Николай Васильевич Крыленко ведет обвинение на процессе правых эсеров. Секретарь западно-сибирского обкома Роберт Эйхе выступает на митинге в Новосибирске (тогда он назывался еще Новониколаевском) в честь прилета самолета «Правда». Видный организатор народного хозяйства Ян Эрнестович Рудзутак выходит из здания Совета Народных Комиссаров. Начальник ПУРа Андрей Сергеевич Бубнов произносит речь на открытии Центрального Дома Красной Армии. Опытный партийный организатор Иосиф Аронович Пятницкий беседует с Георгием Димитровым. Секретарь Московского комитета партии Карл Бауман делает отчет о работе МК. Крупный государственный деятель Влас Яковлевич Чубарь стоит на трибуне мавзолея Ленина. Председатель Московского Совета Константин Уханов выступает на митинге в честь Дня Конституции. Незабвенный Сергей Миронович Киров вместе с командующим войсками Ленинградского военного округа Иваном Панфиловичем Беловым приветствует демонстрацию трудящихся города Ленина.

И когда смотришь на умные, волевые, одухотворенные, полные жизни лица этих товарищей, чьи имена неразрывно связаны со всей историей нашей партии и в годы большевистского подполья, и в боях гражданской войны, и в победах на фронтах социалистического строительства, сердце сжимает жгучая, мучительная боль. Ибо большинство из них принадлежит к числу тех видных деятелей партии и Советского государства, которые стали жертвами произвола и репрессий в годы культа личности.

В докладе на XXII съезде Н. С. Хрущев сказал:

«Центральный Комитет, глубоко сознавая ответственность перед партией и народом, не мог стать на путь сокрытия или замазывания ошибок и извращений, имевших место в прошлом. Следуя ленинским заветам, Центральный Комитет решил сказать правду о злоупотреблениях властью в период культа личности. Это было внутренней моральной потребностью и обязанностью партии, ее руководства. Это было правильное решение. Оно имело громадное значение для судеб партии, для строительства коммунизма». И съезд встретил эти слова продолжительными аплодисментами.

Мы знаем: для того чтобы претворить в жизнь ленинские принципы, пришлось преодолевать ожесточенное сопротивление со стороны антипартийной группы Молотова — Кагановича — Маленкова. Мы знаем, как очистилось над нами небо, какое глубокое оздоровление произошло во всех областях нашей работы и жизни благодаря решительным действиям Центрального Комитета партии и лично Н. С. Хрущева, которые с истинно ленинским бесстрашием и принципиальностью вскрыли все то тяжелое и опасное для нашей партии, страны, народа, что принес культ личности Сталина, обеспечили ленинское единство партии и сплоченность ее с народом.

●

Быстро бежит лента. За полтора часа она пробегает три десятилетия. И в ее беге вещно, зримо выступает тот процесс, о котором говорил Н. С. Хрущев на XXII съезде партии:

«В годы, последовавшие за смертью Ленина, ленинские нормы партийной жизни были грубо извращены в обстановке культа личности Сталина. Сталин возвел в норму внутрипартийной и государственной жизни ограничения внутрипартийной и советской демократии. Он грубо попирал ленинские принципы руководства, допускал произвол и злоупотребление властью».

В быстрой смене кадров видно, как год от года меняется отношение Сталина к окружающим его людям. Сначала он идет вместе с другими членами ЦК партии, в общем ряду. Потом — он уже только в первом ряду. Потом — на два шага, на пять шагов, на десять шагов впереди всех.

И как меняется он сам: сперва он всем корпусом поворачивается к своему собеседнику. Потом поворачивает только голову. Потом не поворачивает и головы и отвечает только движением губ. Потом совсем перестает отвечать.

Все угрюмей и угрюмей становится его лицо. Неподвижная фигура. Неподвижная маска. Каменное изваяние.

●

Среди видных партийных и государственных деятелей, которые безвинно погибли, Н. С. Хрущев назвал ряд деятелей нашей армии.

«Жертвами репрессий,— говорил он на XXII съезде партии,— стали такие видные военачальники, как Тухачевский, Якир, Уборевич, Корк, Егоров, Эйдеман и другие. Это были заслуженные люди нашей армии, особенно Тухачевский, Якир и Уборевич, они были видными полководцами. А позже были репрессированы Блюхер и другие видные военачальники... Было уничтожено много замечательных командиров и политических работников Красной Армии».

Об исключительной одаренности этих военачальников революции говорит простое сопоставление их возраста с теми постами, которые они занимали в Красной Армии, причем не просто занимали, а обеспечивали победу в руководимых ими военных операциях.

Михаил Николаевич Тухачевский, в прошлом младший офицер царской армии, вступил в партию в апреле 1918 года. В начале лета 1918 года он был послан на Восточный фронт и прибыл туда в момент, когда, как говорит В. В. Куйбышев, 1-я армия, в которую он был назначен, «представляла собой очень неопределенную величину с разбросанным фронтом, с путаными взаимоотношениями между командованием отдельных частей». Тухачевский тотчас взялся за создание штаба армии, добился перелома во всей ее работе, его организаторским и полководческим способностям она была в огромной мере обязана тем, что в скором времени превратилась в слаженно действующую боевую единицу. Было тогда Тухачевскому 25 лет!

Затем он был назначен командующим 5-й армией, с которой прошел боевой путь от берегов Волги до границ Восточной Сибири. В день годовщины создания 5-й армии Реввоенсовет Республики постановил: «...занести имя Пятой Армии на почетную доску в зале Красного Знамени Реввоенсовета Республики и наградить командующего Пятой Армией товарища Тухачевского за блестящее руководство победоносной армией орденом Красного Знамени». К этому времени М. Н. Тухачевскому было 26 лет!

В 27 лет он командовал последовательно Кавказским фронтом и Польским фронтом, в 28 лет — был командующим войсками во время подавления Кронштадтского мятежа. После окончания гражданской войны он был начальником Военной академии, командующим рядом военных округов. Ему не было сорока лет, когда он сделался заместителем наркома обороны по оперативным вопросам и начальником вооружений РККА.

Это удивительное сочетание молодости и таланта свойственно не ему одному. Иона Эммануилович Якир в 22 года стал командиром 45-й дивизии, а затем командовал южной группой войск 12-й армии и в тяжелейших боях против Деникина проявил себя не только талантливым военачальником, но и подлинным народным вожаком. Иерониму Петровичу Уборевичу в 1919 году, когда он командовал 14-й армией южного фронта, участвовавшей в решающих боях с деникинцами, было 23 года, а когда он стал командующим 13-й армией, сыгравшей крупную роль в разгроме Врангеля,—24 года!

Но для того чтобы из молодости и таланта создался такой чудесный сплав, нужно было несколько непременных, взаимосвязанных условий: пролетарская революция; направляющая и воспитывающая воля Коммунистической партии; общение с великим Лениным.

Не случайно взлет воинской деятельности и стратегической мысли прославленных полководцев Красной Армии неотделим от их становления, как коммунистов и партийных руководителей. Иначе и быть не могло. Не стань они коммунистами, они не смогли бы сделаться такими военачальниками, какими были. Ибо в сложнейших условиях гражданской войны от военачальника требовалось столь глубокое, столь совершенное проникновение в психологию народных масс, на какое способны только подлинные коммунисты и которое по самой природе своей сродни мастерству художника высокого класса.

Эта сторона деятельности и партийных работников, и военачальников революции мало отражена в документах. О ней могут рассказать лишь непосредственные свидетели событий. Но до чего ж интересны и содержательны такие рассказы! И как много могло бы почерпнуть из них наше искусство, и в частности искусство кино!

Вот, к примеру, короткие записи, принадлежащие перу Витовта Казимировича Путны, одного из виднейших командиров Красной Армии.

Крупным, размашистым, точным штрихом зарисовывает Путна эпизоды борьбы против Колчака. Бойцы Красной Армии докладывают кратким рапортом об итогах боя с превосходящими силами противника: «Казаков нет, остались кони, седла и пики». Во время сражения под Бугульмой белое командование разражается хвастливым радио: «В Совдепию всем, всем, всем! Нашими войсками наголову разбиты красные. Их последние части будут ликвидированы на подступах к Бугульме. Пробил час мести большевикам». На это наше командование отвечает немногословной радиограммой: «Смеется тот, кто смеется последний». Но радисту этот ответ кажется слабым, и после слов «смеется последний» он выстукивает: «... вашу мать».

Большой интерес представляют тонкие психологические зарисовки, которые делает Путна.

Как много для понимания путей искусства в постоянно изменяющемся мире могут дать хотя бы такие строки из не увидевшей света книги М. Н. Тухачевского «Новые вопросы войны»:

«Необходимо уметь проследить, как вновь появляющиеся средства боя и операции могут видоизменить прежние оперативно-боевые формы и как нужно развивать свои вооружения для того, чтобы достигнуть наибольшей эффективности в использовании военно-технических ресурсов... Будущие формы боя и операции вовсе не обязаны быть сколком прошлых форм, хотя бы даже и доведенных до их логически завершенной формы».

●

Снова и снова сменяются кадры. Учения допризывников. Парад членов добровольного общества «Осоавиахим» под знаменами: «Будь готов к труду и обороне!» Прыжки парашютистов. Первые полеты в стратосферу.

Задорные лица. Боевые песни. И непременно появляющийся то в толпе, то на трибунах Роберт Эйдеман.

Вступив в партию в марте 1917 года, когда ему не было двадцати двух лет, Эйдеман после Октября навсегда связал свою жизнь с Вооруженными Силами нашей Родины. Он воевал против Краснова, Деникина, Врангеля. По окончании гражданской войны был начальником Военной академии имени Фрунзе, членом Реввоенсовета Республики, одним из создателей и руководителей «Осоавиахима».

И вместе со всем этим Роберт Эйдеман был писателем — поэтом и прозаиком. Уже самые названия сборников его произведений дают представление о характере его творчества: «Солнечной тропой», «Наступление продолжается», «С поднятой головой».

Есть у Роберта Эйдемана рассказ, который нельзя читать без глубокого волнения. Называется он «О смерти». Это монолог вымышленного героя, в котором звучат раздумья самого Эйдемана.

«В последнее время я начал все чаще думать о смерти»,— говорит герой. Чем же вызваны эти мысли? В какой-то мере болезнями. Глухо, неровно работает сердце. Что-то в нем заскакивает, как в усталых, старых часах, готовых остановиться. Но может ли быть иным сердце у человека, который на протяжении ряда лет днями и ночами скакал верхом, спал на соломе, а то и вовсе не спал; чью кровь сжигал тиф; кто, перегруженный всякими делами, жил вне всяких норм?

Но главный виновник мыслей о смерти не сердце, не болезни, не врачи. Нет, не они, а кровать!

«Смейтесь! — восклицает герой.— С тех пор, как я стал спать в кровати, я боюсь смерти. Кровать напоминает мне гроб, поэтому я стелю иногда на пол пальто и ложусь на него. Тогда я сплю спокойно, как спал все те годы, когда борцы за революцию еще не смели мечтать о кровати... Умереть в кровати я не хочу... Я хочу умереть в бою».

Он хочет умереть так, как умер донецкий шахтер Нирненко, который повел за собой в революцию родную деревню Титовку и сложил под Варшавой свою горячую, светлую голову. Так, как умер в бою у станции Вагай командир броневика, путиловский рабочий Вавилов. Так, как погибли в бою за Тюмень, помешав белым окружить ее, одиннадцать латышских стрелков. Они хорошо дрались, эти веселые парни, и, когда израсходовали последние пули и белые бросились на них, они швырнули себе под ноги гранаты и взорвались на них вместе с белыми.

Да, так умирали эти люди. Умирая, они не думали о смерти, как не думали о смерти сотни людей, смотревших ей в глаза. Они умирали, зная, что умирают за лучшее будущее.

Судьба не дала Роберту Эйдеману той смерти, которой он хотел: смерти в бою с врагом. Он пал жертвой клеветы, произвола, беззакония.

Однако и он, и его товарищи, и все те, кто погиб в те тяжелые годы, — все они уходили из жизни коммунистами.

Ибо они знали, что есть сила, которая сильнее смерти: это сила правды, сила Коммунистической партии.

Эта сила не могла не восторжествовать. И она восторжествовала.

Нашим товарищам возвращено их честное имя, имя коммунистов. И Первый секретарь Центрального Комитета КПСС товарищ Никита Сергеевич Хрущев, выступая перед XXII съездом партии, сказал:

«Товарищи предлагают увековечить память видных деятелей партии и государства, которые стали жертвами необоснованных репрессий в период культа личности.

Мы считаем это предложение правильным. (*Бурные, продолжительные аплодисменты.*) Целесообразно было бы поручить Центральному Комитету, который будет избран XXII съездом, решить этот вопрос положительно. Может быть, следует соорудить памятник в Москве, чтобы увековечить память товарищей, ставших жертвами произвола. (*Аплодисменты.*)».

Каким будет он, этот памятник? Сегодня мы этого не знаем. Думается мне, что он должен вызывать не только чувство скорби о наших погибших товарищах, но прежде всего веру во всепобеждающее дело коммунизма, в то дело, которому принадлежала их жизнь до последнего дыхания.

Пусть в камне прозвучат слова, обращенные Робертом Эйдеманом к его только что родившемуся сыну:

Мой сын, никак не названный еще!
В недобрый час я весь не кану в Лету,
В тебе, мой друг, продлится жизни счет.

Приветствую тебя и обещаю
Так жить, мой сын, до самого конца,
Чтоб ты, свое столетье начиная,
Не испытал позора за отца!

Да, так, именно так прожили свою жизнь люди, чью память решил увековечить XXII съезд нашей партии.

И обязанностью работников кинематографии является вернуть к жизни образ этих товарищей, найти кинокадры, десятилетиями не видевшие света, воскресить имена и внешний облик этих замечательных, несправедливо забытых людей.

Этим будут в какой-то мере исправлены те отклонения от исторической правды, которых было так много в наших историко-революционных фильмах. Этим будет оказана огромная помощь партии в ее борьбе за преодоление всех последствий культа личности.

Эннио Де КОНЧИНИ,
Джузеппе Де САНТИС,
С. С. СМИРНОВ

МЫ ШЛИ НА ВОСТОК

Работая над сценарием «Мы шли на восток», авторы изучили немало документов времен войны как в Италии, так и в СССР. Труды по истории второй мировой войны, дневники и воспоминания участников боев, встречи и беседы с бывшими солдатами и офицерами — все это дало авторам большой материал для будущего фильма. Эннио Де Кончини и С. С. Смирнов прошлым летом совершили поездку на Дон, в районы, где была разгромлена восьмая итальянская армия. Они побывали на местах сражений, беседовали с очевидцами этих событий. Большую пользу авторы извлекли также из разнообразных кино- и фотодокументов, сохранившихся в архивах или на страницах печати.

Мы печатаем некоторые фотографии, опубликованные в иностранных газетах и журналах времен войны и запечатлевшие отдельные моменты трагического похода итальянской армии на восток.

I

Военный эшелон. Цепочка вагонов, тесные группы солдат и офицеров.

Это 1940 год. Уже два месяца, как Италия вступила в войну. В один миг были сведены счеты с Францией.

Теперь эшелон движется через Албанию к греческой границе.

Люди — офицеры, унтер-офицеры и солдаты — полны любопытства, веселы и возбуждены. Оживленные разговоры идут в каждом вагоне. В облаках дыма от сигарет «Милит», между стаканами вина «кьянти», под звуки хрипловатого голоса, пытающегося имитировать пение трио Лескано, офицеры стараются вспомнить забытые слова из древнего или современного греческого. Как сказать: «я вас люблю» и «красивая девушка»? Солдат-сицилианец, уроженец Пьяны ди Гречи, задумчиво говорит: «Там кругом жили греки...»

Снаружи, за маленькими окнами эшелона, — тоскливо пустынная местность.

— Совсем как в наших краях,— говорит солдат из Лукании. С любопытством он провожает глазами пастухов, присевших около стада, и голодную собаку, которая с лаем бежит за поездом. Тощий пес жадно хватает с земли брошенную из поезда корку хлеба, а с экрана звучит заунывная албанская песня, торжественная и тоскливая, как грегорианское пение.

— Разве нам не хватало камней дома, что мы пришли завоевывать чужие?— словно самому себе говорит солдат из Сицилии, маленький и черный, как уголь.

●

Октябрь 1940 года. Небольшое пограничное местечко в Албании.

Перед нами проходят картинки ленивой жизни итальянских войск, скудный быт альпийских стрелков в часы досуга. Вот некоторые из них бреются у женщин-парикмахеров в сырых и грязноватых помещениях; вот другие затеяли целый праздник на воздухе и танцуют солдат с солдатом под аккомпанемент губных гармошек.

Солдат из Сицилии, темнолицый, с черными и курчавыми волосами, стоит, нежно поглядывая на совсем молоденькую девушку-албанку, почти еще девочку. А на него внимательно и подозрительно смотрят двое крестьян, старый и молодой, сидящие за столиком у дверей сельского кабачка.

— У меня серьезные намерения,— горячо говорит сицилианец, обращаясь к старику — отцу девушки.

Но албанцы смеются и не принимают всерьез его слова.

— Хотите, чтобы я поклялся перед образом мадонны?— настаивает сицилианец.

Старый крестьянин снисходительно улыбается.

— Слыханное ли дело — брак между итальянцем и албанкой? — говорит он и выпивает стакан вина.

— Но ведь мы все дети одного короля,— возражает сицилианец, — короля Италии и Албании, и императора Эфиопии.

Старый крестьянин проводит рукой по глазам и говорит:

— Хорошо! Поговорим об этом, когда кончится война.

Маленький сицилианец грустно смотрит на девушку.

— А что я буду делать все это время?— говорит он.

— Будешь солдатом,— отвечает старик.—Будешь завоевывать новые земли нашему королю.

Старик подмигивает молодому, и оба громко смеются. Потом молодой, обернувшись, смотрит куда-то в сторону и встает из-за стола.

— Я сейчас вернусь, отец,—говорит он старику.

Невдалеке, на улице остановилась красивая девушка-албанка. Молодой крестьянин быстро подходит к ней, нежно берет ее за руку.

— Ты говорил?— спрашивает она.

— Он упрям,—досадливо отвечает албанец.— Притворяется, что не понимает, о чем я говорю. И все твердит о войне.

Девушка грустно опускает голову.

— Все равно он согласится. Я уговорю его,— горячо говорит молодой крестьянин.— Вот увидишь, через месяц мы сыграем свадьбу.

Девушка исподлобья взглядывает на жениха, и они улыбаются друг другу.

— Сегодня придешь?

Девушка молча кивает.

— Как всегда? Я буду ждать.

Он жмет ей руку и подносит свои пальцы к губам.

●

Площадь. Группа чернорубашечников и альпийских стрелков хохоча окружила нескольких албанских детей, одетых в национальные костюмы; их заставляют танцевать под губную гармошку и волынку.

Дети танцуют, перебирают ногами и поглядывают по сторонам — ищут, куда бы удрать. У некоторых уже слезы на глазах, они того и гляди разревутся.

В ночной тишине слышен шум танков. Несколько резких выхлопов моторов, лязг гусениц, и три танка останавливаются на площади. Они — маленькие, по виду похожие на консервные банки от сардин. В одном открывается люк, и появляется капитан Ферро Мариа Ферри.

На груди у капитана выцветшая орденская колодка, рядом знак участника марша на Рим и значок сквадриста. У него большая и совершенно лысая голова, а левая рука, очевидно покалеченная, в черной перчатке. Он оглядывается вокруг, и на лице его, неизвестно почему, выражение гордости и брезгливости. Потом с тяжеловатым проворством он соскакивает с танка и отдает военное приветствие.

— Благодарю, друзья!— говорит он, обращаясь к тем, которые сидят внутри танков.— Благодарю за проезд!

Затем его глаза останавливаются на группе солдат, заставляющих плясать маленьких албанцев. И вдруг голос капитана, повелительный, угрожающий, грозно гремит над улицей:

— Прочь, скоты!.. Вы гости, а не завоеватели... Равноправные граждане... Прекратите это, или я сдеру с вас погоны и петлицы!

Гнев новоприбывшего мгновенно разметал солдат. И Ферро Мариа Ферри неторопливой, уверенной походкой идет по опустевшей площади к большому деревянному бараку, где помещается штаб.

●

Офицерская столовая. Ферро Мариа Ферри сидит в конце большого стола, похожего на те, какие бывают в трапезных монастырей. Он ест молча, быстро, но не жадно.

Большое помещение пусто. За столом только майор Спациани в хорошо отглаженном мундире. Он сидит на другом конце длинного стола и небольшими глотками потягивает коньяк.

— Вы здесь проездом, капитан, или к нам в дивизию? — спрашивает майор.

— В дивизию.

Снова небольшая пауза и опять вопрос майора:

— Прибыли из Италии?

— К сожалению!— отвечает капитан, поднося ко рту ложку.

Опять молчание. Затем майор с живостью снова спрашивает:

— Что хорошего в Италии?

Ферро Мариа Ферри наклоняет лицо над тарелкой. Видно, как под кожей поросших темной щетиной щек нервно задвигались желваки. Затем ложка останавливается у рта, и слышится жесткий голос:

— Всё — дерьмо! Дерьмо! — повторяет капитан и добавляет отрывисто и резко:— Так и будет, пока не возьмемся за дело мы, старая гвардия... Тогда достанется всем...

В этот момент вдруг раздается веселый, слегка картавящий женский голос:

— Так это же Мариа! Старик Ферро Мариа!

В комнате неожиданно появляются несколько дам в модных шелковых платьях. Впереди — полная непринужденной подвижности, самая молодая и элегантная из них, тонкая женщина с самоуверенной и иронической улыбкой.

Этих фашистских дам-патронесс, приехавших в войска, окружила целая стая офицеров. Они галантно ухаживают за ними, сыплют шутками, комплиментами.

— О, графиня, раз вы приехали к нам, наша победа обеспечена.

— ... Синьора, ваши глаза стоят дальнобойных пушек.

С появлением дам военная столовая сразу превращается в городской салон, наполняется звучными кокетливыми голосами, смехом, флиртом, полушутливым светским разговором. Последнее, что мы видим,— лысая голова Ферро Мариа Ферри, склонившаяся над рукой предводительницы дам-патронесс.

●

Ночь. Ферро Мариа Ферри в своей палатке, освещенной белым колеблющимся светом ацетиленового фонаря. Он стоит, вытянув над столом левую руку, сжимает и разжимает кулак, тренируя затекшие пальцы. Мы видим, что рука у него совершенно здоровая, а хитро сделанный «жесткий протез» в черной перчатке лежит на столе.

Внезапно капитан, слыша чьи-то приближающиеся снаружи шаги, настораживается. Схватив протез, он с усилием просовывает в него руку. Потом берет со стола раскрытую книгу — «Наслаждение» Д'Аннунцио — и начинает читать.

Снаружи долетают голоса офицеров. Это разговоры, которые всегда ведут накануне войны: самоуверенные суждения знатоков, оптимистические прогнозы быстрой победы. Эти голоса мешают капитану, как надоедливое жужжание мух. Он протягивает руку к полевой сумке, резким движением открывает ее, достает две резиновые пробочки и затыкает ими уши, обеспечивая себе полное уединение.

Вероятно, поэтому он не замечает, как приоткрывается наружный край палатки и появляется женщина, которую мы видели во главе «крестных матерей войны» в офицерской столовой.

— Боже, какое дерьмо!.. —говорит она с оттенком нежности и жалости.

Ферри поворачивается, смотрит на женщину, но пробочки в ушах мешают ему слышать.

— А, это ты, дорогая? Это ты, Лоредана? Что ты сказала?

— Я сказала, что понадобилось все это дерьмо и грязь Албании, чтобы мы опять встретились,—говорит Лоредана, присаживаясь.

Ферри, поняв, наконец, почему он не слышит, и бормоча «пардон», вытаскивает из ушей пробочки. При этом он невольно приподнимает руку в черной перчатке. Лоредана вскрикивает:

— Боже!.. Что это? Три месяца назад этого не было.

— Три месяца назад не было войны,—горько усмехается Ферри.

— Он сражался!.. —говорит с нежностью Лоредана.—Боже!.. Ты первый раненый, кого я знаю...

Она подается вперед, как бы желая поцеловать руку в перчатке, но Ферри отдергивает ее.

— Нет... прошу тебя... Это память о форте Траверсетто. Я бросал гранаты в амбразуру, а один француз...

Но Лоредана уже не может больше сдерживаться, ее охватывают нежность и живые воспоминания того, что когда-то было между ними. Она бросается к нему.

— Боже, как я люблю тебя...— шепчет она.—Боже, можно ли сопротивляться этому?.. Обними меня, медведь...

На губах Ферри грустная улыбка.

— В первый раз... Ты помнишь, это было в Триесте,—говорит он.— Но только сейчас, на этом новом куске Италии, я чувствую, что ты принадлежишь мне...

Ферри ласкает ее, затем задувает лампу. В темноте слышен вскрик Лореданы.

— Я тебе сделал больно?— шепчет Ферри.

— Нет, это кровать,— отвечает Лоредана.—Боже, как неудобна война!

Снаружи снова доносятся голоса офицеров:

— Парфенон открыт или закрыт?

— Там есть одна улица вся из казино с женщинами у каждой двери.

— Афины — триста километров. Всего шесть часов езды... Семь часов — с остановкой на обед...

●

Войска движутся к греческой границе. Они идут пятью колоннами по параллельным дорогам — пять пальцев одной руки. Звучат песни, полные уверенности в победе, слышны разговоры, тоже самоуверенные:

— Набьем морду этим джардзанеди...

— Афины!.. Женюсь на всех афинских девушках!..

Вместе с войсками идет и Ферро Мариа Ферри. Он выглядит живописно в своем колониальном мундире — наполовину походном, наполовину парадном, спокойный, невозмутимый. Его фигура четко рисуется на фоне неба с густыми тучами, предвещающими дождь. Он внимательно оглядывает шеренги солдат и вдруг кричит, взмахивая рукой:

— Споем, ребята... Споем!— и начинает:

Нам плевать, что день тяжелый...

●

Проливной дождь. На дорогах — непролазная грязь. Ноги солдат утопают в ней по щиколотку.

Мы видим мулов, которые натужно тянут повозки, глубоко увязая копытами в грязи. Видим задубевшие плащи офицеров и фигуру Ферро Мариа Ферри, закутавшегося в плащ-палатку и шагающего по грязной дороге с суровым лицом завоевателя.

На мотоцикле подъезжает майор Спациани и, притормозив около капитана, гостеприимно показывает на запасное сиденье:

— Ферри, садитесь!..

Но Ферри отвечает ему бледной, чуть иронической улыбкой:

— Ничего, майор. На войне, как на войне... Или все герои, или все побиты.

Майор ошеломленно смотрит вслед капитану, потом подзывает одного из солдат, передает ему мотоцикл и тоже шагает по грязи пешком.

●

Граница. Пограничные столбы и деревянные шлагбаумы. За таинственной демаркационной линией сейчас не видно ни души. Войска останавливаются.

На вершине ближнего холма в загоне шевелится стадо овец. Двое пастухов суетятся около них. Ферро Мариа Ферри отряжает солдата, приказывая привести к нему пастухов. Рядом с капитаном останавливается подошедший майор Спациани. Из кустов на греческой стороне появляется группа мужчин и женщин. Их ведет православный священник — черноволосый могучий человек с огромным зонтом. Еще издали он униженно кланяется, за ним отвешивают поклоны его спутники. Священник кричит:

— Да здравствует дуче!.. Да здравствует Виктор Эммануил, король Италии, Албании, император Эфиопии!..

Никто не отвечает. Кое-кто из солдат смеется, священник поспешно и неразборчиво говорит по-итальянски:

— Греки... Войска... Много... Ждут вас... Там в лесу...

Лица солдат становятся серьезными. Спациани с подозрением смотрит на священника.

— Я не верю этому человеку,—говорит он, обращаясь к Ферро Мариа Ферри.— Это уловка греков— они просто хотят задержать нас ложными данными. Наши самолеты не обнаружили войск у границы. Надо двигаться вперед, не теряя времени.

— Подождите, господин майор,—останавливает его Ферри и громко, чтоб его слышали все, добавляет: — Ведь если греки сделают засаду, многие из этих храбрецов не смогут обнять своих матерей. Нам надо проверить. Я уже подумал об этом.

Он оборачивается и показывает на приближающихся людей — солдата и двух албанских пастухов.

Пастухи — отец и сын, которых мы уже видели в сельском кабачке, — слушают то, что Ферро Мариа Ферри говорит им с властной суровостью. Нужно перейти границу и посмотреть, есть ли греческие войска там за холмами, в ближнем лесу.

— Вперед! Марш!

Не говоря ни слова, двое пастухов переходят линию границы и удаляются по раскисшей земле. Они идут медленно, как на прогулке.

Прояснилось. Солдаты толпятся у шлагбаумов. В стороне сидит поп, пристроившийся под кустами на земле вместе со своими спутниками. Нетерпеливо и нервно курит майор Спациани. Только Ферро Мариа Ферри спокоен. Он вытаскивает из кармана томик Д'Аннунцио и внимательно читает, время от времени останавливаясь и задумчиво глядя в пространство.

●

Греческая территория. Двое пастухов, возвращаясь из разведки, пересекают каменистую долину. День близится к полудню. Камни блестят от воды. Деревья стоят мокрые, и с листьев звучно капает вода.

Старик останавливается.

— Ты боишься смерти?— спрашивает он.

— Почему ты это спросил?— недоумевает молодой.

— Потому, что моя жизнь уже за спиной,—отвечает старик.— А ты — на вершине горы, перед тобой лежит вся долина твоей жизни.

— Ты всю жизнь учил меня быть смелым,—говорит юноша.—Разве я был плохим учеником?

Длительное молчание. Теперь двое пастухов идут чуть быстрее. Вдали виден шлагбаум и ожидающие войска.

— Сколько зерна у нас осталось? — спрашивает старший.

— Хватит.

— А вина?

— Есть что налить в стаканы. Если бы пришлось играть свадьбу, каждый в деревне имел бы жирный кусок мяса и стакан вина.

— В конце концов это были бы только большие расходы,— говорит вполголоса старший.— А теперь останется полный дом и погреб и никому не придется голодать.

●

Снова пограничный шлагбаум, где итальянцы ждут известий. Внезапно кто-то кричит и показывает вдаль. Возвращаются двое пастухов.

— Ну, что видели? — спрашивает Ферро Мариа Ферри.

— Ничего не видели. Земля и небо... много камней и больше ничего,— говорит старик.

Все облегченно вздыхают. Но Ферро Мариа Ферри все же приказывает солдатам взять под охрану албанцев, которые стоят неподвижно, молчаливые и бесстрастные. Затем он подходит к шлагбауму, театральным воинственным жестом поднимает его и кричит:

— Вперед!..

Отряд начинает двигаться: сначала пехота, затем мотоциклисты и грузовики. Много шума, выкрики, рев мулов. Началось завоевание греческой земли.

Ферро Мариа Ферри и Спациани остаются около поднятого шлагбаума.

Капитан вынимает из футляра полевой бинокль и смотрит на пустынные горы, где мелькают тени первых альпийских стрелков и мулов. А небо уже снова становится темным и мрачным, опять предвещая дождь.

Ферри смотрит долго и пристально. Мы все время видим его на первом плане, подтянутого, сурового и решительного. Он расплывается и снова четко появляется на экране, а в это время начинает лить дождь.

И вдруг там, вдали, небо озаряется вспышкой. Раздается грохот взрывов, пальба орудий, слышится треск пулеметных очередей. Это греки, это гремят их орудия, трещат их пулеметы. Они встретили нападение и оказались готовыми защищаться.

Ферро Мариа Ферри с яростью оборачивается к двум албанским пастухам, немым и неподвижным под наведенными на них винтовками солдат.

— Вы!.. Вы!.. Ублюдки!..

Дрожа от бешенства, он достает из кобуры пистолет и идет к ним.

Молодой пастух мгновенным, почти незаметным движением выхватывает нож, висевший у пояса. Но старик так же быстро останавливает его руку.

— Не делай глупостей!— говорит он.— Это нам не поможет.

Нож падает на землю. Ферро Мариа Ферри поднимает пистолет, нажимает на спуск, однако выстрела нет. Капитан дергает затвор, но патрон, видимо, заклинило, и капитан, задыхаясь от ярости и досады, тщетно возится с пистолетом. Подходит Спациани и кладет руку ему на плечо.

— Успокойтесь, капитан!— дружески говорит он.—По-моему, их надо сначала допросить— может быть, тут целое гнездо саботажников и шпионов. Сейчас надо торопиться к войскам—ведь там идет бой.

Ферро Мариа Ферри уже овладел собой.

— Пожалуй, вы правы, Спациани,—говорит он, пряча пистолет.—Я сам отвезу их в деревню, допрошу и позабочусь, чтоб их как следует заперли. Поезжайте, я скоро догоню вас.

Спациани садится на мотоцикл и уезжает. Впереди продолжает стрелять артиллерия, грохочут взрывы.

●

Отступление по всему фронту. Дороги запружены войсками. Медленно движутся грузовики, на которых навалены табуретки, шкафы, письменные столы. Солдаты — грязные, усталые, только что вышедшие из боя — идут пешком.

Колонна в несколько автомашин проходит через то село, где мы впервые встретились с Ферро Мариа Ферри.

Неожиданно, как Петрушка, из-под брезента, которым накрыт большой кузов грузовика, высовывается сицилианский пехотинец, которого мы видели, когда он сватался к албанской девушке. Он пьян и кричит:

— Солдаты!... Долой вонючую войну!.. По домам!.. К нашим родным матерям!..

Вдруг чья-то рука хватает его за грудь и стаскивает с грузовика. Бледный, сжав зубы в холодной ярости, Ферро Мариа Ферри со страшной силой бьет пехотинца кулаком в лицо. Маленький солдат падает, пытается встать на ноги, но кулак Ферри снова и снова опрокидывает его на землю. Окровавленный солдат растягивается в грязи, и Ферро Мариа Ферри яростно бьет его ногами куда попало, а мимо по дороге по-прежнему тянется поток грязных, усталых солдат, которые, продолжая идти, оглядываются на эту сцену, кто с испугом, кто с равнодушием, кто угрюмо

и мрачно. Наконец Ферро Мариа Ферри, излив свою ярость, останавливается. Сицилианец лежит ничком в грязи.

Ферри оглядывается и вдруг, заметив что-то впереди на дороге, поспешно вынимает из кармана белоснежный платок, брезгливо вытирает окровавленную руку и, бросив презрительный взгляд на избитого сицилианца, направляется навстречу медленно бредущей за пехотинцами группе женщин.

Это сестры милосердия и знакомые нам дамы-патронессы. Они шагают по грязи как автоматы. Лица сечет дождь. Измятые шелковые платья свисают лохмотьями. Некоторые плачут. Они измучены до предела.

Среди них Лоредана. Лицо ее смертельно бледно, но женщина ведет себя с достоинством, хотя и платье и надетое поверх него пальто изодраны у нее еще больше, чем у подруг. Она сбросила туфли, идет босиком и нервно курит глубокими частыми затяжками.

Мимо женщин проезжает танк и обдает всех брызгами грязи. Лоредана яростно и грубо, по-мужски ругается вслед. Внезапно она видит Ферро Мариа Ферри и бросается ему навстречу. Они останавливаются на краю дороги.

— Лоредана, дорогая!— восклицает Ферри, пораженный ее видом.

— Боже, какое дерьмо!— устало, с бесконечным презрением в голосе говорит она.

— Что дерьмо?! — недоумевает Ферри.

— Всё, всё! Вы все, наши мужчины, наши доблестные, непобедимые воины... Вся эта война! Всё дерьмо!

— Ты уже сомневаешься?— спрашивает Ферри с горечью.

Но Лоредана не сомневается. Она уверена, что война будет проиграна.

— Некоторые вещи делаются только сразу, иначе потом ничего не выходит, мое сокровище,—говорит она.—Нет, я уже видела достаточно. Давай держать пари, что в этой войне победят англичане.

— Но это ужасно,—говорит Ферри.— Я должен бы заявить о тебе, убить тебя...

— Ты этого не сделаешь, потому что любишь меня,—смеясь говорит Лоредана.— Неужели ты не видишь сам, что эта война, едва начавшись, уже стала смешной и глупой.

— По вине предателей,— вскипает Ферри.

Дождь перестал. Лоредана достает из кармана белый газовый платок и накидывает его на мокрые волосы.

— Не упускай золотого случая,—говорит она.— Я ставлю за англичан три к одному. Если ты так веришь в победу, давай держать пари.

— Перестань, Лоредана,—с досадой отвечает Ферро Мариа Ферри.—Не дразни меня.

— Завтра я уезжаю,—сообщает Лоредана.— С меня довольно этой дурацкой комедии. Послезавтра буду в Риме... В Афины поеду туристкой после войны. А сейчас... Иди сюда, медведь, поцелуй меня на прощание.

Ферри оглядывается. Колонна удаляется, и дорога опустела. Лоредана стоит, устало улыбаясь, глазами призывая его. Он бросается, к ней, обнимает, ищет губами ее губы. Но ветер треплет платок, он все время полощется между ними, разделяет их, превращая поцелуй в игру. Лоредана смеется устало и презрительно.

— Ты даже не можешь победить платка. Где уж вам победить греков...

Ферро Мариа Ферри отпускает ее. Он кажется оскорбленным.

— Ты просто ничего не понимаешь в войне,—горячо говорит капитан.— Да, мы отступаем сегодня, но завтра все переменится. Ты увидишь!.. У меня уже есть план... Мы возьмем дело войны в свои руки... И тогда все пойдет по-другому...

●

И вот мы видим Ферро Мариа Ферри перед генералом, командиром дивизии. Он одет в тщательно выглаженный мундир, на ногах— желтые краги. Капитан держится спокойно и самоуверенно. При разговоре присутствует и майор Спациани, с явным сочувствием и уважением поглядывающий на Ферри и его руку в блестящей черной перчатке.

— Вот моя биография, господин генерал,—говорит капитан.—Чернорубашечник с шестнадцати лет, сквадрист в Лукке в двадцать первом году. Затем на три года отошел от фашизма за обмен пощечинами с Фариначчи. Награжден за операции на озере Тан, ранен в левую руку в форте Траверсетто, недавно оставил письменный стол в одной из федераций и пошел на фронт...

Неожиданно он умолкает, гримаса острой боли перекашивает его лицо. Здоровой рукой он судорожно сжимает «больную».

— Вы плохо себя чувствуете?—спрашивает генерал.

— Ничего, это от погоды... реагируют перерезанные жилы,—стоически отвечает Ферро Мариа Ферри.

— Могу я чем-нибудь помочь вам?— спрашивает генерал.

— Немного коньяку, если разрешите.

И он подряд опрокидывает три или четыре полные рюмки, наливая из бутылки, которую генерал поспешил поставить перед ним.

Ему явно стало легче, и он продолжает:

— Господин генерал, я прибыл в Томореццу месяц назад, предпочтя войну перелистыванию бумажек. Я хотел искать своей судьбы в бою, а не заниматься руководящей административной работой. Сейчас, мне кажется, наступил момент, когда можно сделать кое-что важное. Прошу разрешить мне сформировать и возглавить специальный отряд смельчаков, готовых на все, даже, если нужно, на смерть.

Генерал явно смущен и озадачен этим предложением. Он, по-видимому, вовсе не склонен создавать себе дополнительные хлопоты, но хочет отказать этому капитану как можно любезнее.

— Мне нравится ваша активность,—говорит он, подумав.— Но ваше предложение едва ли осуществимо. Во-первых, мы комплектуем отряд парашютистов, откуда нельзя взять людей. А потом наши батальоны уже имеют отряды добровольцев для наиболее опасных операций.

Но капитан Ферро Мариа Ферри не для того вышел из своей палатки, чтобы вернуться в нее, потерпев поражение.

— Я знал, господин генерал, что есть отряды смельчаков, и знаю о наборе курсантов-парашютистов из Тарквинии,— возражает он.— Сам просился в этот отряд и только из-за этой покалеченной лапы не был принят. Я имею в виду не просто смельчаков, а нечто большее — сверхсмельчаков, для которых то, что другие считают смелостью, не более чем обычное поведение. Это будет группа людей, которые, так сказать, сожгли за собой все мосты.

— Мне кажется,— возражает как можно мягче генерал,— нельзя делить людей на смелых и сверхсмелых. Это оскорбительно для наших солдат. Война одна для всех. У нас многие готовы проявить героизм.

Ферро Мариа Ферри бросается в решительную атаку.

— Вы не поняли меня, господин генерал,— говорит он презрительно, и генерал теперь явно озабочен свирепым тоном сквадриста.—Речь идет не о том, чтобы заниматься фашистской пропагандой, хотя на моем билете члена фашистской милиции стоял номер десять. Речь идет о том, чтобы отомстить за 28 октября 1940 года так, чтобы это напомнило итальянским буржуа 28 октября 1922 года. Грязные закоулки должны быть вычищены везде, как здесь, так и в Риме...

Он рассчитал верно. Генерал, видимо сам один из представителей итальянских буржуа, несомненно, слегка испугался. На помощь Ферри приходит майор Спациани.

— Господин генерал, я поддерживаю просьбу капитана Ферри,—говорит он.— В это трудное время такой отряд может послужить превосходным примером для всех войск. В особенности в руках такого опытного офицера,—любезно улыбаясь, добавляет он.

Длительное молчание.И капитан Ферро Мариа Ферри одерживает полную победу. Командир дивизии, словно отдавая исходящий от него самого приказ, поручает капитану-чернорубашечнику сформировать специальный отряд в сто — сто пятьдесят сверхсмельчаков для выполнения исключительных, особо опасных операций.

●

Прохладное ясное утро. Капитан Ферро Мариа Ферри выстраивает отряд своих «сверхотважных» на грязном плацу перед штабом дивизии.

Все, включая командира, в плащ-палатках, в шлемах с ремешками, врезавшимися в подбородки. У каждого карабин с примкнутым штыком, на боку — кинжал.

Но самое замечательное — это сто двадцать лиц, необычайно и по-своему выразительных, страшных, беспощадных лиц людей, которые готовы на все. Они поразили генерала, который проходит перед фронтом этого удивительного нового подразделения вместе с майором Спациани. Генерал смотрит на «сверхотважных» внимательно, время от времени, словно в замешательстве, покачивая головой. Его замешательство становится еще бо́льшим, когда неожиданно, по команде Ферро Мариа Ферри, «сверхотважные», как один человек, вскидывают вверх блестящие клинки кинжалов, и тройной возглас, которому могли бы позавидовать самые заядлые чернорубашечники, гремит в утреннем воздухе:

— Афины!.. Савойя!.. Нам!

Сразу после этого, приняв горячие поздравления генерала, «сверхотважные» Ферро Мариа Ферри погружаются на три грузовика и удаляются в направлении, противоположном фронту.

За ними следуют еще два грузовика, нагруженные всякой всячиной, которую Ферро Мариа Ферри без труда получил для своих людей, обреченных на смерть. Тут и бочки вина, и ящики сгущенного молока, и бочонки с коньяком и анисовой водкой, сигареты, открытки, варенье, шоколад, замороженные говяжьи ляжки, обернутые в мешковину.

Во дворе казармы остались генерал и майор. Они явно находятся под впечатлением этого шумного представления отряда «сверхотважных». Затем генерал удовлетворенно говорит:

— Ну что ж, эти флибустьеры, по-моему, держатся превосходно. Кажется, для греков это будет крепкий орешек.

●

Ночь. На окраине селения низкое здание с зарешеченными окнами, с часовыми у дверей. Тюрьма.

На противоположной стороне улицы, на земле, у каменной ограды — три темные женские фигуры. Свет луны, выглянувшей из просвета в облаках, освещает их, и мы узнаем красивое, строгое лицо невесты молодого албанского пастуха и его сестру — девушку, которую сватал у старого пастуха солдат-сицилианец. Третья — старая женщина, вероятно жена старика албанца.

На земле перед ними расстелен платок с остатками ужина. Они сидят молча, пристально глядя на темные окна тюрьмы. И вдруг невеста молодого пастуха начинает петь. Это старый албанский напев, тоскливый и томительный, но слова у песни совсем новые. Девушка поет о том, что ее любимый томится в неволе, а она тоскует около него, и его мать и сестра пришли вместе с ней излить свою печаль к стенам тюрьмы.

И вдруг женщины разом вздрагивают, хватая друг друга за руки. Чуть слышная, приглушенная стенами тюрьмы, до них долетает ответная песня. Это голос молодого албанца — он услышал свою невесту и отвечает ей.

Женщины напряженно прислушиваются. Но в этот момент звуки песни заглушаются нарастающим рокотом мотора и пьяным хохотом. Подъезжает грузовик, останавливается у дверей тюрьмы. Открывается дверь кабины, и появляется Ферро Мариа Ферри. Он отдает приказание. Из кузова грузовика прыгают на землю десятка два до зубов вооруженных солдат. Это «сверхотважные», которые сегодня проводят свою первую операцию, разработанную их командиром.

С шумом и криками они следуют за своим главарем. Капитан вручает испуганным надзирателям какую-то бумажку, и двери тюрьмы распахиваются перед ним.

Ферро Мариа Ферри и его солдаты останавливаются около одной камеры. Несколько команд, вспышки электрических фонарей, и дверь распахивается.

Перед Ферро Мариа Ферри предстают двое албанских пастухов, которых вытащили из камеры «сверхотважные». Албанцы бесстрастно смотрят в жестокое лицо капитана.

Пастухов выволакивают на улицу. Их ставят у тюремной стены. Грузовик включает фары и освещает албанцев, неподвижных, невозмутимых. Тотчас же слышен истошный женский вопль, и три темные фигуры бросаются через улицу в толпу солдат. Их горестные стенания смешиваются с пьяными выкриками солдат. Несколько «сверхотважных» оттаскивают женщин в сторону, другие выстраиваются против пастухов с автоматами. Раздается команда Ферро Мариа Ферри, трещат автоматы, албанцы падают, и свет фар гаснет. В темноте слышатся только грубые голоса, а потом взрыв смеха.

●

Взрыв хохота заглушается взрывами снарядов.

Мы находимся на одном из многих участков фронта, где положение итальянцев стало критическим. Греки атакуют командную высоту.

Майор Спациани, среди мертвых тел, повис на полевом телефоне. Он просит подкреплений, боеприпасов. Но и на соседних участках не легче. Тогда он вспоминает о «сверхотважных» — вот кто спасет положение в критический момент.

Спациани вызывает виллу Ферро Мариа Ферри. Вокруг разрываются снаряды, строчат пулеметы, и в странном контрасте со всем этим звучит голос Ферро Мариа Ферри, совершенно спокойный, невозмутимый:

— К вашим услугам, господин майор.

— Ферри, я прошу вас немедленно прибыть сюда, на высоту 619, со всем вашим отрядом. Ваши герои — это последняя наша надежда, капитан! — кричит Спациани.

— Вы меня удивляете, господин майор, — холодно говорит Ферро Мариа Ферри. — Наш отряд сформирован не для обычных операций. Для того, о чем вы просите, достаточно простой роты. Я не могу ради этого терять «сверхотважных». Они предназначены решать судьбы всей войны.

В голосе Ферро Мариа Ферри звучат нотки фальшивого возмущения, он говорит с театральным пафосом, явно рисуясь.

— Ферри! — с отчаянием и мольбой кричит Спациани. — Мы погибли, если вы не поможете нам... Алло! Алло!.. Капитан Ферри!

Но телефон уже молчит. То ли взрыв снаряда оборвал связь, то ли Ферро Мариа Ферри не пожелал продолжать разговор.

Мы видим, как Ферро Мариа Ферри вешает трубку. Его лицо сурово и непроницаемо.

В соседней комнате среди пьяного смеха и шума раздается поющий женский голос:

Там маленькая церковь
Утопает в цветах...

Ферро Мариа Ферри пожимает плечами и снова углубляется в лежащую перед ним книгу Д'Аннунцио.

●

А на высоте 619 Спациани с оставшимися солдатами идет в штыковую атаку.

Это жест безумного отчаяния. Альпийцы бросаются из окопов, держа наперевес винтовки с примкнутыми штыками. Они яростно дерутся и погибают в последнем порыве слепой, упорной храбрости.

И как фон этого смертного боя звучит медленная, тоскливая песня:

Мост Перати, черное знамя —
Траур по альпийцам, павшим в бою...
Крови альпийцев жаркое пламя,
Греция, землю обагрило твою.

●

Эта песня сменяется новым заунывным, грустным мотивом. Он сжимает сердце и звучит как протест против войны и смерти:

Я из Удине,
Ты из Бари.
Гнали нас, бедных,
Через Албанию.

Гонят нас в Грецию
На войну,
Любимую оставили,
Кто знает, кому?

Пока звучит эта песня, мы видим большой военный лагерь, раскинувшийся на равнине.

По дороге тянутся раненые. Среди них медленно движется группа солдат, несущих тело майора Спациани. Это похоронная процессия. Музыканты вооружены винтовками и пулеметами. Внезапно скорбный напев альпийских стрелков заглушает разухабистая песня. Похоронная процессия приближается к вилле, где находится отряд «сверхотважных» Ферро Мариа Ферри.

Из трубы дома вьется голубой дымок — топится кухня,— сквозь прикрытые окна слышны пахабные песни о монашках и монахах. Женские голоса звучат в этом хоре, и взрыв хохота доносится до пехотинцев.

В молчании, с телом своего майора на плечах, солдаты прислушиваются к пьяным песням «сверхотважных».

— Бедняги!— растроганно говорит один из солдат, полумертвый от усталости, еле двигая бледными губами.—Эти ребята уже больше на том свете, чем здесь... Они проводят свои последние дни...—В его словах нелепая и наивная солдатская вера в лучшие намерения и честность других.

Неожиданно открывается дверь виллы, и на пороге появляется Ферро Мариа Ферри. Лицо его хмуро и печально. Он, видимо, заметил похоронную процессию из полузакрытых шторами окон. Капитан поспешно застегивает пуговицы впопыхах надетого мундира.

Быстрым шагом он приближается к пехотинцам, несущим на руках мертвого. Торжественным жестом он приказывает им остановиться. Тело Спациани кладут на землю. Из виллы выходят другие «сверхотважные» в неприглядном, растрепанном виде. Долго стоит с окаменевшим лицом Ферро Мариа Ферри, глядя на бледное спокойное лицо Спациани. Затем громким голосом патетически говорит:

— Друг Спациани, мы отомстим за тебя. Твоя героическая смерть — прекрасный пример для нас, горячий призыв к реваншу и победе! Клянемся над твоим телом героя и мученика, принесенным на алтарь родины, что ты будешь отомщен!

Он делает паузу и подает отрывистую команду. Пьяные «сверхотважные» вытягиваются, отдавая честь.

Кажется, что майор Спациани чуть-чуть улыбается мертвыми губами в ответ на речь Ферро Мариа Ферри.

●

Весна. Кое-где уже видны пучки травы, пробивающиеся из албанской земли, среди камней, обломков, нагроможденных взрывами.

Мы видим, как по этой пробуждающейся земле, давя гусеницами и колесами молодую траву, идут с ревом танки и грузовики с солдатами. Это немецкие войска, вступающие в Грецию.

Быстрый, свирепый, беспощадный марш.

Греческие войска бросают оружие, бегут...

Демонстрируется кинохроника, рассказывающая о нескольких часах этого немецкого нашествия, которое позволило наконец итальянцам бесславно закончить свою трагическую «прогулку».

●

Праздник в Кукурази в связи с победой, которая отнюдь не является итальянской победой.

Но солдаты все равно имеют право развлечься, побыть с женщинами, напиться пьяными. Они сделали все, что могли в этой нелепой войне.

Много вина, звуки губных гармошек, кое-где солдаты, собравшись в кружок, танцуют. Идут разговоры о будущем.

— Кончилась война!

— Надеюсь, нам больше не придется воевать...

— Об Англии позаботится Гитлер...

На краю площади, за столиком сельского кабачка, в окружении своих «сверхотважных» сидит за бутылкой вина Ферро Мариа Ферри. Лица соратников капитана отнюдь не праздничны — для них конец войны означает прощание с веселой и обильной жизнью в тылу и крушение надежд стать овеянными славой героями.

Из боковой улицы на площадь выходит молчаливое траурное шествие—мужчины и женщины в черных одеждах со свечами в руках. Впереди жена старого пастуха и ее дочь. За ними идут другие родственники, друзья погибших.

На площади наступает молчание, обрываются звуки губной гармоники, прекращаются песни и пляски. Солдаты и офицеры с сочувствием смотрят на эту процессию. Албанцы на ходу читают молитву, и кое-кто из итальянцев присоединяет к ней свои слова. Маленький солдат-сицилианец, может быть, потому, что увидел во главе шествия любимую девушку, первым следует за албанцами. За ним идут и другие. У одной из женщин выпадает из рук черный траурный платок, и сицилианец наклоняется, подбирает его и подает женщине с братским сочувствием.

Процессия уже подходит к концу площади, где за столиками сидят «сверхотважные» во главе со своим капитаном. И вдруг какое-то движение нарушает торжественный ритм траурного шествия, и гибкая женская фигура в черной одежде стремглав бросается через толпу туда, где сидит Ферро Мариа Ферри. Это красавица албанка, невеста убитого молодого пастуха. Она подбегает к капитану, и лезвие ножа блеснуло в ее поднятой руке. Но уже двое солдат схватили девушку за руку, на помощь им

спешат другие, толпа на площади шумит, смыкается, а Ферро Мариа Ферри по-прежнему сидит, с виду спокойный и невозмутимый, только чуть побледневший.

Площадь опустела. Часть солдат и офицеров ушла с траурной процессией, другие, видно, повели куда-то девушку.

— Черт возьми, капитан, эта змея могла пустить вам кровь!— говорит один из «сверхотважных», восхищенно глядя на своего командира.

Ферро Мариа Ферри снисходительно и немного грустно усмехается и подносит к губам стакан вина.

— Пустяки!— подчеркнуто небрежно говорит он.— Ребяческая выходка и больше ничего. Не будем об этом говорить.

И обведя взглядом приунывших «сверхотважных», он добавляет:

— Напрасно вы опечалились, ребята! Имейте в виду, война еще не кончена... Я получил письмо из Рима... Скоро наступит черед большевистской гидры... Россия— вот куда нас поведет судьба, друзья! У меня уже готов секретный план операции в самом Кремле... Нам поможет провидение. Мы уничтожим коммунистических лидеров, и, как только слетит голова, русский колосс на глиняных ногах будет разбит на куски за несколько дней.

Он говорит так увлеченно, с таким убеждением, что «сверхотважные», внимательно слушая его, вновь исполняются веры в свою судьбу. Они разом вскакивают с мест, выхватывают свои кинжалы и в восторге кричат:

— Кремль!.. Савойя!.. Нам!..

Этот троекратный возглас перекатывается по площади, и окрестные горы повторяют его многократным гулким эхом.

II

И словно отзвук этого эха, возникает ритмичный стук колес поезда. Мы видим военный эшелон с итальянскими войсками, идущий на восток через украинские равнины. Теперь уже итальянцы едут не в пассажирском поезде, а в эшелоне, составленном из товарных вагонов. В открытых дверях сидят и стоят группы солдат.

На доску, прибитую поперек вагонной двери, облокотились четыре солдата: римлянин Либеро Габриэлли, черный маленький сардинец Санна, мечтательный и восторженный Лорис Бацокки и мелкий лавочник из Неаполя Винченцо Амальфитано. Солдаты с любопытством смотрят на проносящиеся мимо поля, леса, укутанные в зелень садов села, на картины жизни чужой страны, такой необычной и загадочной для них. В глубине вагона у маленького столика играют в кости. Кое-кто спит на деревянных нарах.

— Когда же будет фронт?— спрашивает Амальфитано.—Второй день едем. Наверно, скоро доедем до Тихого океана.

— Дурень!—лениво говорит Санна и сплевывает.—Эта страна только начинается. До Тихого океана надо ехать две недели или еще дольше.

— Ого!— недоверчиво удивляется Амальфитано.—За две недели я пешком пройду всю Италию, даже туда и обратно. Я боюсь, что мы не успеем на фронт. Пока едем, Гитлер заберет Москву и все кончится.

— Успеешь получить русскую пулю!— зло усмехается Санна.

— Смотрите, какая разрушенная деревня,— показывает Лорис Бацокки.— Наверно, здесь был сильный бой.

— Не деревня, а колхоз,— поправляет его Габриэлли.— У них везде колхозы.

— Мне рассказывали про эти колхозы,— говорит Амальфитано.—Корова — не твоя, а общая, курица —не твоя, а общая. Даже жена общая. Как у негров в Африке.

— Дурень!— возмущается Санна.— Мало ли что врут.

Мимо мелькают окраины какого-то городка, разрушенные дома, развалины завода, дымящиеся руины.

— Это бомбежка,—говорит Габриэлли.

— А где же их женщины?— удивляется Бацокки.—Говорят, на Украине очень красивые женщины. Я все жду.

Городок исчезает позади. Вдоль полотна тянется шоссе, по которому бредут люди, усталые, пыльные, старики, женщины с детьми. Мальчик лет тринадцати толкает тачку, нагруженную деревенским скарбом, поверх которого сидит плачущий малыш, а рядом семенит маленькая босоногая девочка.

— Может быть, у них погибли родители,— задумчиво говорит Санна, провожая детей глазами. — У меня тоже трое.

Габриэлли толкает Санну локтем.

— А ну, давай еще попробуем.

Он достает губную гармонику и начинает играть первые такты «Интернационала».

— Дальше забыл... — говорит он.— Ну!.. Как?..

Санна оглядывается в глубину вагона.

— Сержант спит, не бойся,—успокаивает Габриэлли.—Давай!

Санна насвистывает «Интернационал». Габриэлли повторяет за ним на гармошке.

— Вот теперь, кажется, запомнил,—удовлетворенно говорит он. —А где ты сам научился?

Санна молча усмехается.

Габриэлли с интересом смотрит на него.

И вдруг поезд резко тормозит. Слышен громкий лязг буферов. Сильный толчок, и все валятся друг на друга. Шум, крики, суматоха. Поезд останавливается. Солдаты выпрыгивают на насыпь, толпятся у вагона. Впереди такие же группы взволнованных солдат около своих вагонов, а кругом пустынная равнина, поля, перелески и дальние деревни. Люди возбужденно переговариваются, высказывают догадки, предположения.

— Наверно, это крушение.

— А может быть, партизаны?

— Нет, это русские самолеты разбомбили путь.

— Просто сломался паровоз.

Вдоль поезда идет в сопровождении своего адъютанта командир полка полковник Сермонти.

— По вагонам! По вагонам!— кричит он. — Скоро поедем.

Насыпь постепенно пустеет.

Габриэлли один остается у своего вагона. Широко улыбаясь, он приветствует полковника.

— Ну, конечно, ему всегда нужно отдельное приказание,—притворно сердито говорит Сермонти.—Когда ты станешь настоящим солдатом, Габриэлли?

Полковник тоже из Рима, он явно любит этого безалаберного и недисциплинированного парня, и Габриэлли ловко пользуется этим.

— Можно узнать, что случилось, господин полковник?— спрашивает он.— Поезд задавил кого-нибудь?

— Это акт саботажа,—говорит Сермонти.— Кто-то развинтил рельсы, но наш машинист вовремя остановил паровоз. Сейчас поправят и поедем. Иди.

Габриэлли вытягивается и, старательно произнеся первые выученные по-русски слова, говорит:

— Как поживаете, господин полковник!

— Смотрите, он уже заговорил по-русски!— смеется Сермонти.— Ну, конечно, мы, римляне, всюду поспеем первыми.

Он шутливо треплет Габриэлли по шее.

— Марш в вагон!

●

Теперь мы видим итальянских солдат на марше. Жаркий день. Широкий пыльный проселок тянется через поля. Здесь и там купы тополей. В зелени садов белеют хаты.

По дороге тянутся повозки. Переваливаясь на ухабах, идут тяжелые грузовики, в кузовах которых тесно сидят немецкие автоматчики в касках.

В отличие от немцев итальянцы идут пешком. Они растянулись длинной колонной и шагают по обочине дороги вдоль густой пшеницы. Каждый раз, когда мимо проезжает машина с немцами, солдат обдает волна пыли. Они отфыркиваются, отплевываются.

— Тьфу!— восклицает Лорис Бацокки.— Неужели у русских все дороги такие? Задохнешься от пыли.

— А ты ждал, что они устелют коврами дорогу до самой Москвы?— иронически замечает Габриэлли.

Он достает из кармана губную гармошку и, приподнявшись на цыпочки, оглядывается.

— Сержанта близко нет?— спрашивает он.

— Нет, он впереди,— отвечает Лорис Бацокки.

Габриэлли играет несколько тактов «Интернационала», повторяет их снова и снова и с досадой говорит:

— Забыл. Не могу вспомнить.

Невдалеке от дороги — хата в густом саду. За плетнем видны двое белоголовых ребятишек и рядом с ними две женщины. Они молча смотрят на проходящих солдат.

— Эта черненькая—очень симпатичная,— говорит Лорис Бацокки.— Мне нравятся русские женщины.

— Она похожа на итальянку,— говорит кто-то из солдат.

Солдаты машут женщинам руками, выкрикивают какие-то малопристойные шутки. Четверо у плетня не отвечают. Лица их серьезны и суровы, даже лица детей.

— Давайте споем им нашу песню,— говорит Габриэлли и наигрывает на губной гармошке. Все подхватывают песню, сложенную солдатами на известный мотив римской песенки:

Красавицы Украины,
Мы все идем да идем,
Но, как трамвай наш римский,
Никак не добредем.

●

Впереди, под группой тополей,— придорожный колодец. Вдали, среди поля,— дощатый навес, под которым стоят какие-то машины. Рядом — квадрат скошенного поля, а на краю его — трактор с косилкой на прицепе.

Раздается команда сделать привал. Солдаты спешат укрыться в тени тополей, напиться и умыться у колодца, поваляться на траве.

— Смотри, трактор! Я ездил на тракторе,—говорит Лорис Бацокки.— Пойдем посмотрим.

Вместе с Габриэлли они идут к трактору. Лорис обходит вокруг машины, потом взбирается на сиденье, дергает рычаги. И вдруг мотор начинает работать.

— Исправный! Работает!— в восторге кричит Лорис.

Он переводит рычаги, трактор трогается. Лорис направляет его в гущу пшеницы.

А от колодца с криками, шумом бегут другие солдаты. Они радуются, как дети, идут рядом с машиной, хватают срезанную пшеницу, вдыхают запах спелого хлеба. Они давно соскучились по привычной мирной работе, эти крестьянские и рабочие пареньки. А Лорис с сияющим лицом ведет трактор, делает развороты и косит пшеницу, бог весть для кого и зачем.

— Пленных ведут!— кричит кто-то.

По дороге тянется колонна пленных, охраняемых автоматчиками. Издали видно, как двое отстали. Автоматчик подгоняет их ударами, а потом раздается очередь, и две фигуры падают.

Солдаты толпой идут к дороге. Лорис останавливает машину и вместе с Габриэлли спешит за товарищами.

●

Колонна пленных. Разорванные гимнастерки, окровавленные грязные бинты, запавшие, давно не бритые щеки, ввалившиеся глаза. Итальянские солдаты вышли навстречу этой колонне и стоят толпой, молча, с волнением глядя на измученных, раненых и оборванных людей.

По бокам колонны — автоматчики. Впереди, с сигарой в зубах—здоровенный рыжий фельдфебель. Он красуется перед итальянцами и своей могучей фигурой и властью над пленными. Желая продлить удовольствие, он приказывает остановить колонну, но не в тени деревьев, а на солнцепеке, на краю поля. Пленные рассаживаются на жнивье, некоторые без сил валятся на землю. Фельдфебель, подбоченясь и рисуясь перед союзниками, отдает приказания.

Габриэлли подходит к фельдфебелю и заговаривает с ним по-немецки. Немец приятно удивлен.

— О! Зи шпрехен дойч!— говорит он и прокровительственно хлопает Габриэлли по плечу. Вынув пачку сигар, фельдфебель угощает Габриэлли. Итальянец закуривает и, достав из кармана губную гармошку, что-то объясняет немцу. Тот удивленно слушает и начинает хохотать.

— Ха-ха-ха! «Интернациональ»! Гут, камерад, гут!—смеется он, хлопая Габриэлли по плечу.—Итальяно... Музика...

И, повернувшись к пленным, зверским голосом кричит:

— Зинген зи «Интернациональ»! Ферштеен? Шнелль! Зинген зи «Интернациональ»!

— Он хочет, чтобы мы пели «Интернационал»,— переводит товарищам один из пленных.

Пленные угрюмо молчат.

— Зинген зи! Шнелль!— кричит фельдфебель.

Худой человек в командирской гимнастерке со шпалой на петлицах говорит словно самому себе:

— Эх, умирать, так с музыкой!

Он поправляет руку, висящую на перевязи, и запевает:

Вставай, проклятьем заклейменный,
Весь мир голодных и рабов!..

Еще несколько голосов подхватывают песню, пленные здесь и там поднимают головы и присоединяются к пению.

Это есть наш последний
И решительный бой,
С Интернационалом
Воспрянет род людской!

Суровыми и торжественными становятся лица пленных. Огонь загорается в их глазах, и такого странного и глубокого смысла полно это пение исстрадавшихся людей, что итальянцы невольно чувствуют волнение. Лица солдат тоже становятся суровыми, как лица пленных, а Габриэлли, который было поднес к губам гармошку, вдруг опускает руку, весь поглощенный необычным зрелищем.

Пение обрывается. Фельдфебель подмигивает Габриэлли и снова хлопает его по плечу.

— Гут, камерад, гут!

Габриэлли смущенно благодарит и отходит в сторону. Солдаты расходятся, словно всем им неловко.

Сидя в тени тополя, эту сцену наблюдал сардинец Санна. Пение явно его взволновало. Он достает из ранца кусок хлеба и, подойдя, протягивает его одному из пленных.

Но рядом стоит автоматчик из охраны.

— Нихт швахе! (Никакого послабления!)— кричит он и ударом приклада выбивает из рук сардинца хлеб.

Санна оцепенел. Потом, заскрежетав зубами, кидается на немца.

— Хлеб был мой!— во всю глотку кричит он.

Немец — массивный, чуть ли не вдвое больше сардинца. Но Санна, как обезьяна, повисает на нем, обхватив руками и ногами, бьет головой по лицу немца.

Словно паровой молот, мелькает его голова, лицо немца уже залито кровью. Он валится на землю вместе с сардинцем, но и лежа Санна, окровавленный, искусанный немцем, продолжает колотить его головой.

Вокруг суетятся и немцы и итальянцы, стараясь оторвать сардинца от автоматчика.

— Это был мой хлеб!— рычит Санна.

Занятая дракой, охрана ослабляет наблюдение за пленными. Один из русских пользуется этим и, вскочив на ноги, бежит в сторону густой пшеницы. Но кто-то из немцев заметил его и дает очередь. Выстрелы обрывают драку. Немцы стреляют по беглецу, тот падает, но тут же вскакивает и скрывается в пшенице.

Фельдфебель, направив автомат на пленных, заставляет их лечь на землю. Двое из охраны, стреляя, бегут за пленным. Фельдфебель просит итальянского капитана, и тот отряжает в погоню десяток солдат, среди которых Габриэлли, Бацокки и Амальфитано. В стороне вытирает окровавленный лоб Санна. Итальянский санитар делает примочки избитому немцу.

●

Солдаты, преследующие пленного, цепью идут по высокой пшенице.

— Опять кровь,—говорит сержант, рассматривая примятые колосья.—Он ранен и далеко не уйдет. Наверное, спрячется в той деревне.

Вдали на холме видна окраина деревни — несколько колхозных сараев и старая каменная церковь.

Камера быстро наезжает на церковь и сквозь распахнутые, сорванные с петель двери проникает внутрь. Это давно не действующая церковь. С облупившегося свода смотрит Саваоф, со стен тут и там глядят полустершиеся лица святых.

В центре церкви насыпана большая куча зерна. У дальней стены горой свалена солома. Внизу на соломе мы видим двоих: пленного русского— он уже в одной майке и без сапога — и девушку лет восемнадцати в запыленном ситцевом платьице, с толстой косой. Стоя на коленях, она торопливо рвет гимнастерку беглеца и бинтует ему раненую ногу.

— Как тебя зовут?— спрашивает беглец.

— Катя.

— Ты не здешняя?

— Нет, я от самой границы иду. Только отдохнуть сюда зашла.

— А ну посмотри!— тревожно говорит беглец.

Катя подбегает к окну церкви и осторожно выглядывает.

— Нет. Не видно никого,— говорит она, возвращаясь.

— Может, отстали?.. Вряд ли...— пленный с сомнением качает головой.— Ты куда идешь? К родителям?

— Родителей убили,— тихо говорит Катя.— У меня папа был пограничник, капитан. А маму и братика бомбой... Я теперь к фронту иду. Перейду к нашим — в армию пойду. Сестрой...

— Далеко фронт,—говорит раненый.— И перейти трудно. Убить могут.

— Пускай,—говорит девушка.— Мне теперь все равно.

— Посмотри-ка еще,— просит беглец.

Катя снова смотрит в окно.

— Ой, идут!— шепотом говорит она.

— Далеко?— быстро спрашивает раненый.

— С полкилометра. Прямо сюда идут. Прячьтесь. Я вас заложу соломой.

— А ты?— спрашивает пленный.

— Я просто тут в уголке спрячусь,— показывает девушка.—Если меня увидят, постараюсь их увести от вас.

— Спасибо, Катя,— говорит пленный.

Он расчищает нору в соломе и заползает туда. Снаружи слышен голос сержанта:

— Габриэлли, Бацокки, осмотрите церковь. Амальфитано — в сарай.

— Скорее, скорее, — шепчет Катя.

Она заваливает соломой беглеца и, схватив с земли свой заплечный мешок, прячется в углу между соломой и выступом алтаря. Девушка не замечает, как брошенная впопыхах охапка соломы съезжает вниз, открывая подошву сапога пленного.

Габриэлли и Бацокки входят в церковь, оглядываются. Лорис крестится. Габриэлли, покосившись на него, пожимает плечами.

— Смотри, сколько зерна!— ошеломленно говорит Лорис.

Он забыл, что находится в церкви. Зрелище изобилия действует на его крестьянскую душу с неотразимой силой. Отложив винтовку и присев на корточки около зерна, Лорис пересыпает его из руки в руку, возбужденно и весело смеется. Габриэлли входит в кучу зерна, как в воду, погружает руку по локоть в сыпучие зерна. Лорис толкает его. Они валяются, возятся, как мальчишки, отбросив винтовки и забыв, зачем пришли. Внезапно Лорис вздрагивает и говорит:

— Гляди!

Оба солдата, стоя по колено в зерне, с удивлением уставились в темный угол церкви. Там, прислонившись к стене, сидит и со страхом смотрит на них девушка.

Солдаты подходят к ней.

— Как тебя зовут? Что ты тут делаешь?— спрашивает Лорис.

Но девушка не отвечает. Ее глаза округлились от ужаса, и она глядит куда-то мимо солдат, на солому. Лорис, проследив за ее взглядом, замечает сапог пленного и, толкнув локтем Габриэлли, показывает на него глазами. Габриэлли молча смотрит и вдруг быстрым движением руки сбрасывает сверху охапку соломы так, что она падает на сапог и закрывает его. Габриэлли вопросительно смотрит на Лориса, тот утвердительно кивает. Габриэлли делает шаг вперед, собираясь снова заговорить с девушкой, но снаружи слышится голос сержанта:

— Бацокки, Габриэлли, куда вы пропали?

Солдаты переглядываются. Сейчас сержант войдет и увидит девушку. Лорис хватает винтовку и идет к двери.

— Здесь никого нет, господин сержант,— говорит он громко.—Здесь только зерно.— Габриэлли вслед за ним выходит из церкви.

●

Неаполитанец Винченцо Амальфитано, выйдя из сарая, который он обыскивал, быстро проходит мимо церкви, догоняя своих. Внезапно он замечает на траве кровь. Это след пленного. Еще... Еще... Следы ведут к церкви, и он входит внутрь.

Сначала он подозрительно осматривается, потом долго и истово крестится. Подойдя к куче зерна, он тычет в нее винтовкой — нет ли кого внутри. Потом идет к соломе и, вдруг заметив в углу девушку, наставляет на нее винтовку.

— Кто ты? Что ты тут делаешь?

Катя встает, испуганно глядя на него.

— Я одна... Тут никого нет...—торопливо говорит она.

Но Амальфитано уже понял, что она не опасна для него и, проверяя, тычет винтовкой в солому. Внезапно ствол ружья натыкается на что-то. Амальфитано отступает, вскинув винтовку. Потом стволом разбрасывает солому. Виден сапог.

— Вставай! Стрелять буду!— кричит Амальфитано.

Солома шевелится, появляется русский. Он приподнялся на соломе и смотрит хмурым, ненавидящим взглядом.

Амальфитано разглядывает пленного. И вдруг замечает на его поясе цепочку. Это часы, которые русский носит в маленьком брючном кармане. Амальфитано оглядывается. Никого нет.

— Давай часы!— говорит он, показывая пальцем.

Пленный опускает голову, недоуменно смотрит и наконец понимает, чего хочет солдат. Он вынимает большие серебряные часы, злобно дергает цепочку, отрывая с ней ременную штрипку брюк, и швыряет часы неаполитанцу.

— На, бери, сволочь!— презрительно говорит он.

Держа пленного под прицелом, Амальфитано поднимает часы, прикладывает к уху и прячет в карман. Потом дергает винтовкой, знаком приказывая пленному встать и идти к двери.

Катя, подхватив свой мешок, бросается к неаполитанцу.

— Подождите,—умоляюще говорит она. — Отпустите его, он же раненый. Я вам еще дам часы. Они золотые, смотрите!

Она торопливо развязывает свой мешок, достает маленькие золотые часики и протягивает их неаполитанцу.

— Только отпустите его,— говорит она.

Амальфитано косится на часы и, не спуская винтовки с пленного, протягивает руку. Он берет золотые часы, смотрит и прячет в карман. И опять приказывает русскому встать.

— Вы же взяли часы!— возмущенно говорит Катя. — Отпустите его!

Амальфитано угрожающе наводит на нее винтовку.

— Брось, Катя,— презрительно говорит пленный.— Кого просишь?! С такими пулями разговаривать надо. Только зря часы отдала. Ну, спасибо тебе.

Он встает и, припадая на раненую ногу, идет к дверям. Амальфитано подталкивает раненого дулом винтовки и выходит за ним. Катя горько плачет, упав на солому.

●

Комната перед кабинетом полковника Сермонти.

На диване с протертой дерматиновой обивкой — неаполитанец Амальфитано, ожидающий приема. В дальнем углу, у стены,— деревянный стул.

Входит Санна. Лоб и щеки его в запекшейся крови — это следы драки с немцем. Амальфитано, улыбаясь сардинцу, пододвигается, освобождая место.

— Садись!— говорит он.— Посидим на мягком.

Санна молча проходит мимо и садится на стул. Неаполитанец озадаченно моргает.

— Тебя тоже вызвали?— спрашивает он.

Санна сплевывает и молчит.

— Что же я, по-вашему, должен был сделать?— уже плаксивым тоном говорит неаполитанец.

Санна по-прежнему молчит.

— Он же наш враг,— чуть не всхлипывая, говорит Амальфитано.—И я не знал, что его расстреляют...

Дверь в кабинет Сермонти открывается, оттуда выходит капитан Ферро Мариа Ферри. Лицо его покраснело от гнева, он явно взбешен. За ним появляется невозмутимый Сермонти.

Ферро Мариа Ферри внезапно круто поворачивается и говорит:

— Я должен предупредить вас, господин полковник, я буду жаловаться генералу, что вы отказались помочь будущему отряду «сверхотважных».

— Я еще раз повторяю вам, капитан,— холодно отвечает Сермонти,— что я не знаю, какими будут ваши «сверхотважные», но у меня в полку немало просто отважных людей, у которых я не могу отнять последние продукты и вино. Их рацион и без того мал. Вы можете жаловаться кому хотите.

Ферро Мариа Ферри в бешенстве, он молча отдает фашистское приветствие и уходит.

●

— Санна, ты здесь? Входи!— говорит Сермонти.—А потом ты, — обращается он к неаполитанцу.

Санна входит в кабинет полковника. Может быть, потому, что Сермонти раздражен визитом капитана, он сразу же начинает кричать на Санну:

— Ты понимаешь, что ты наделал, несчастный балбес. Еще немного, и ты бы его убил!.. И кого?.. Немца!

— Хлеб был мой,— мрачно и тихо говорит Санна.

— Хорошо, хлеб был твой, но ведь немцы—наши союзники. Ты понимаешь, глупая голова, что ты избил союзника. Теперь ты можешь попасть в тюрьму.

— Пускай попаду, но хлеб был не Муссолини, не Гитлера, не ваш, господин полковник. Хлеб был мой.

Сермонти несколько секунд молча смотрит на Санну.

— Ты упрямый осел. Молись всем святым, чтобы мне удалось спасти тебя от тюрьмы. Пошел вон отсюда!

Санна выходит. На диване неаполитанец Амальфитано плачет, растирая кулаком слезы.

— Там был сержант,— говорит он.— Разве я мог?..

Санна сплевывает ему под ноги и молча уходит.

●

Середина августа. Первый бой итальянских войск.

Командный пункт Сермонти на вершине холма. Отсюда видна равнина, спускающаяся к реке. Вдали город, трубы завода на окраине.

Сермонти со штабными офицерами наблюдает за боем. Видно, как цепи итальянских стрелков медленно продвигаются под огнем русских в полях пшеницы, подступающих к городу. Группа солдат — резерв — расположилась на командном пункте. Среди них Габриэлли, Бацокки, Санна.

Под огнем русских продвижение итальянцев замедляется. Все чаще цепи прижимаются к земле. Атака явно захлебывается: стрелки не могут подняться под пулеметами противника.

Сермонти и его офицеры озабоченно смотрят в бинокль.

— Надо оттянуть батальон,— говорит один из офицеров, майор.— У русских сильные позиции, и мы только понесем потери.

— Ни в коем случае! Мы не зря теряем людей,— возражает Сермонти.—Мы прорвали их первую линию и прорвем вторую. Бросайте в атаку второй батальон!

Майор пытается возразить, но Сермонти решительным жестом прерывает его.

— Немцы уже два дня атакуют с севера,— говорит он.—Но там крепкая оборона. Отсюда легче штурмовать. Это большой город — тут важный завод. Он будет нашим. Мы уже держим победу, и я не выпущу ее. Второй батальон—вперед.

Майор бросается к телефону. И сразу видно, как новые цепи катятся по пшеничному полю.

Подкрепление воодушевляет итальянцев: они бросаются в атаку. Огонь слабеет, и противник начинает отходить.

— Видите, майор?— говорит Сермонти.— Легко упустить победу, если не хватает характера.

— Смотрите!— кричит один из офицеров.

На гребне дальнего холма показались немецкие кавалеристы. Они скачут наперерез наступающим итальянцам.

—Теперь они перехватят нашу победу,— с тревогой, но не без злорадства говорит майор.

— Остановить их!— приказывает Сермонти адъютанту.

— Остановить? Но как?— спрашивает офицер.

— Пусти в ход пулеметы!

— Но, господин полковник... Ведь это союзники.

В этот момент Сермонти видит Санну, сидящего неподалеку. Сардинец хитро смотрит на полковника, словно напоминая недавний разговор. Сермонти отворачивается, гася невольную усмешку.

— Не теряй времени!— повторяет он адъютанту.—Дайте несколько очередей впереди них, по дороге.

Слышен треск пулеметов, и видно, как встают фонтанчики пыли на дороге перед кавалеристами. Немцы сдерживают лошадей и поворачивают обратно.

Цепи итальянцев приближаются к окраине города.

— Пусть резервная рота немедленно займет завод и выставит охрану,—приказывает Сермонти майору.

По склону холма подъезжает легковой автомобиль. В машине — немецкий полковник. Сермонти идет навстречу. Немец любезно улыбается.

— Поздравляю с победой,—говорит он.— Ваши стрелки сражались превосходно. Но пулеметчиков вам надо послать к нам учиться. Они стреляют очень плохо и по ошибке обстреляли нашу кавалерию.

— Это не была ошибка, господин полковник, — отвечает Сермонти, глядя немцу в глаза. — Я приказал дать несколько очередей. Ваши кавалеристы хотели вырвать у нас победу, когда мы сломили противника. Союзники так не должны поступать.

Немец ошеломленно смотрит на Сермонти. Сдерживая раздражение, он пожимает плечами и сухо говорит:

— До свиданья, господин полковник!

Машина быстро уезжает в сторону города.

●

Рота солдат, среди которых Габриэлли и Бацокки, продвигается по окраине города. Стрельба уже затихла, но улицы пустынны.

Рота выходит на площадь. За забором заводские корпуса, высокие трубы. Ворота с вывеской «Красный Октябрь». Справа к заводской ограде примыкает большое поле подсолнечников, полого спускающееся к реке.

Вдруг одно из заводских зданий подпрыгивает на месте. Раздается взрыв, и облако пыли и дыма повисает там, где стоял каменный корпус. Разламываясь, падает кирпичная труба. Свистят камни. Итальянцы бросаются в подъезды ближайших домов. Взрывы следуют один за другим, корпуса завода и трубы взлетают на воздух. Забежавшие в подъезд Бацокки и Габриэлли с испугом выглядывают из дверей.

— Взорвали завод, — говорит Габриэлли.

— Кто? — спрашивает Лорис.

— Наверно, русские. Они всегда так воюют. Когда Наполеон захватил Москву, они сожгли город.

Наступает тишина. Габриэлли и Бацокки выходят из подъезда. Пыль и дым вьются над развалинами, площадь усеяна камнями.

Капитан, командир роты, что-то обсуждает с офицерами. Солдаты толпятся поодаль, обмениваясь замечаниями.

— Может быть, они заминировали и эти дома?

— Кто знает! Могут быть еще взрывы на заводе.

— Они нам еще покажут! Русские — отчаянный народ.

— Главное, что мы не взлетели на воздух.

Подъезжает машина с майором, которого мы видели на командном пункте Сермонти.

— Капитан, скорее выставляйте охрану, — приказывает он. — Иначе сейчас тут будут хозяйничать немцы.

Капитан отдает приказания. Часть солдат входит в ворота. Четверо остаются у входа на завод.

— Видите — они уже идут, — говорит майор.

В сторону площади движется группа людей. Четыре немецких автоматчика ведут пятерых русских с поднятыми руками. Трое — в рабочих комбинезонах, один в пиджаке и в рубашке с галстуком. Пятая — девушка с маленьким мешком за плечами. Это Катя, которую мы видели в церкви.

— Смотри, та самая девушка, — ошеломленно говорит Лорис Бацокки, толкая Габриэлли. — Я знал, что еще встречу ее.

С другой стороны на площадь въезжает машина с немецким полковником. Она останавливается около пленных, старший конвоир докладывает. Русские стоят, глядя с ненавистью на немцев.

Полковник оборачивается к итальянскому майору.

— Майор, прикажите вашим солдатам расстрелять этих людей. Это бандиты, взорвавшие завод.

— Но, господин полковник, здесь и ваши солдаты.

— Да, но полковник Сермонти объяснил мне, что это ваша победа,— иронически отвечает немец.— Вы заняли город, и пусть ваши солдаты расстреливают их.

Майор мнется, оглядывается — не едет ли Сермонти, но никого не видно, и он обязан выполнить приказ полковника. Отдав честь, майор кивает капитану. Тот в свою очередь делает знак усатому сержанту. Сержант отбирает десяток солдат, в том числе Габриэлли и Бацокки. Пленных ставят у стены.

— Неужели ее расстреляют?— в ужасе шепчет Лорис товарищу.

— Отпустите девушку,—по-немецки говорит майору пленный в пиджаке.— Она проходила мимо, и немцы схватили ее. Она ни в чем не виновата. Мы все видим ее в первый раз — она, наверно, даже не из нашего города.

Остальные пленные присоединяются к нему.

— Отпустите девушку...

— Она тут ни при чем...

— Что вы с женщинами воюете?

Девушка вдруг начинает плакать горько и безутешно.

— Пускай они меня расстреляют,— говорит она сквозь рыдания.— Не просите их. Они всех у меня убили. Мне незачем жить.

— Брось, девушка,— строго говорит человек в пиджаке.— Жизнь нельзя даром отдавать. Твоя жизнь еще понадобится и тебе и Родине. Умирать за дело надо.

— Разрешите отпустить девушку, господин полковник?— обращается майор к немцу.

— Мои солдаты задержали ее—значит, она такая же бандитка, как и остальные,— зло говорит полковник.—В этой стране женщины не меньшие бандиты, чем мужчины,

и ваша итальянская галантность, господин майор, неуместна. Извольте выполнять приказание.

Майор пожимает плечами и кивает сержанту. Тот расставляет солдат шеренгой против стены.

— Прощайте, товарищи!— говорит человек в пиджаке.— Да здравствует наша победа!

Пленные обнимаются. Солдаты поднимают винтовки.

В этот момент на краю площади останавливается машина. Сермонти, выйдя из нее, направляется к месту казни. Майор заметил его и спешит навстречу. Он горячо объясняет что-то Сермонти.

Но уже поздно. Раздается команда сержанта, гремят выстрелы, и пленные падают. Только девушка продолжает стоять, подавшись вперед, упершись ладонями в стену и закрыв глаза. Потом она открывает глаза и недоуменно смотрит вокруг, не веря, что жива. Ни один из итальянских солдат не выстрелил в нее.

Немецкий полковник, выругавшись сквозь зубы, отдает приказание автоматчику, и тот идет вперед с явным намерением застрелить девушку.

— Отставить!— гремит голос Сермонти.

Солдат, не слушаясь, поднимает автомат, но Габриэлли и Бацокки отводят ствол оружия в сторону и не дают автоматчику стрелять.

Немец пытается вырваться, но его обступают другие итальянцы.

— Господин полковник,—твердо говорит Сермонти.— Мой полк занял этот город, и здесь распоряжаюсь я. Все пленные заявили, что девушка невиновна, и я не допущу этого расстрела. Мы не воюем с женщинами, господин полковник.

— Как угодно, полковник,— раздраженно передергивает плечами немец. Он отдает приказание своим автоматчикам и уезжает. Немецкие солдаты, враждебно оглядываясь на итальянцев, уходят с площади. Сермонти молча смотрит на расстрелянных.

— Габриэлли, почему ты не стрелял?— строго спрашивает сержант.

Габриэлли с озадаченным лицом пожимает плечами.

— Не знаю, господин сержант. Я стрелял, но винтовка не выстрелила. Была осечка.

Сержант берет винтовку Габриэлли и вскидывает ее вверх. Раздается выстрел. Сержант грозно смотрит на Габриэлли. Тот изображает крайнее удивление.

— Странно!— говорит он.— Но так бывает, господин сержант. Один раз осечка, другой раз выстрелит.

— Две недели ареста,— зло говорит сержант.

У стены, припав к ней головой, плачет Катя. Бацокки растерянно стоит перед ней. Он делает движение, собираясь заговорить с ней, но не решается. Потом он подходит к Сермонти.

— Господин полковник,— взволнованно и горячо говорит Лорис.— Ведь эта девушка свободна, правда? Она может идти?

— Да, конечно, она же не виновата,— отвечает Сермонти. И вдруг, заметив, как взволнован Лорис, смеется:

— Эге! Я вижу, Бацокки уже влюбился в эту русскую девушку. Скажи ей, что она может уйти. Я даже разрешаю тебе проводить ее. Только не вздумай сразу жениться.

Солдаты смеются. Лорис подходит к Кате и, тронув ее за плечо, объясняет, что она может идти. Девушка не сразу понимает, потом кивает и идет в сторону поля с подсолнухами.

●

Катя идет среди высоких подсолнухов, по временам еще вздрагивая от рыданий. Лорис следует за ней в некотором отдалении. Она оглядывается, не понимая, чего хочет от нее этот солдат.

Лорис прибавляет шагу и подходит к девушке с нежной и глуповатой улыбкой на лице.

— Почему ты меня боишься?— говорит он.— Я же не сделаю тебе ничего плохого.

При этом он протягивает руку. Катя, не поняв этого жеста, отступает. Она испуганно смотрит на Лориса и качает головой.

И вдруг она быстро бросается в сторону и исчезает в чаще высоких зеленых стеблей.

Лорис делает несколько шагов за ней, высматривая девушку, идет влево, вправо.

— Где же ты? Выходи! Я ничего тебе не сделаю,— говорит он.

Катя устало сидит на земле, положив рядом свой мешок. Она приподнимает голову, но не отвечает.

Лорису надоело искать ее, и он, вздохнув, тоже садится на землю. Взяв комок земли, он растирает его пальцами и рассматривает с видом знатока.

Слышится гул самолетов. Лорис смотрит вверх. Катя тоже.

Где-то поблизости слышны глухие взрывы бомб.

Катя встает и оглядывается. Она не видит Лориса, облегченно вздыхает и идет дальше, оглядываясь по сторонам, словно боясь снова встретить этого солдата.

И вдруг он появляется перед ней, быстро поднявшись с земли. Это так неожиданно, что Катя даже вскрикивает. А Лорис смеется, довольный собой.

Внезапно резко нарастает оглушительный гул самолетов, идущих на бреющем полете. Сквозь рев моторов доносится торопливый стук пулеметов.

Слыша свист пуль, Лорис хватает Катю и с ней падает на землю. Но она не поняла его. Лежа на земле и отчаянно вырываясь, девушка дает ему пощечину.

— Почему ты ударила меня?— в бешенстве кричит Лорис.— Я спасаю тебя. Самолеты стреляют.

Снова нарастает рев самолетов — идет вторая волна. И опять свистят пули.

Катя, вдруг почувствовав, что руки Лориса ослабели, торопливо вскакивает с земли, подбирает свой мешочек и хочет бежать. Но заметив, что Лорис лежит без движения, останавливается и склоняется над ним.

— Итальянец!.. Итальянец!..

Лорис мертв. Катя, словно не желая с этим примириться, трясет его, тормошит и кричит плача:

— Итальянец!.. Ну, итальянец!.. Вставай же!..

А в воздухе снова самолеты, треск очередей, свист пуль, и откуда-то спереди слышатся рокот танков и хлопки танковых пушек. Контратакуют советские войска.

Катя, захлебываясь от рыданий, бежит со своим мешочком туда, навстречу танкам, навстречу выстрелам и свисту пуль. Вокруг нее падают срезанные пулями диски подсолнухов, а девушка бежит, плачет и кричит:

— Товарищи!.. Товарищи!.. Товарищи!..

●

В быстрой смене кусков кинохроники военного времени перед нами проходят сцены войны на советско-германском фронте: разгром немцев под Москвой, героические страдания осажденного Ленинграда, жестокие репрессии гитлеровцев против советских людей, партизанская борьба населения. Наконец, декабрь 1942 года на Дону, где обороняется восьмая итальянская армия.

●

Утро. Холмистая равнина, занесенная снегом. Кое-где блестит под солнцем лед реки, разделившей воюющие армии. Правый высокий берег изрыт окопами итальянцев, по левому протянулись позиции советских войск.

На фронте затишье. Только вдали, за траншеями русских, по временам слышатся словно перекаты дальнего грома. Это голос сражения, которое гремит между Доном и Волгой,— голос Сталинградской битвы. В окопах итальянские солдаты прислушиваются к нему.

— Сегодня сильнее гремит,— говорит Санна.

— Вчера я говорил с раненым немцем, — замечает Габриэлли.— Он сказал, что их шестая армия окружена.

— Пусть они дерутся там подольше,— говорит Амальфитано.— Тогда у русских не хватит сил наступать здесь.

По ходу сообщения подходит еще один солдат.

— Завтрака не будет,—сообщает он.— Русские ночью убили повара и увезли кухню с макаронами.

— Врешь!— сомневается Габриэлли.

— Клянусь святым Марком. Капитан докладывал полковнику.

— Это свинство!— возмущается Амальфитано. — Увозить макароны— это уже не война, а воровство.

— А когда ты в доме крестьянки снял с окон занавески,— это была война?— спрашивает Габриэлли.

Из-за реки доносится песня русских. Ее запевает высокий и заливистый голос, и сразу же подхватывают десятка два других. Поют «По Дону гуляет казак молодой».

— Поели наших макарон и веселятся.

— Я умру с голода,—жалуется Амальфитано.

— Не умрешь. Завтрак скоро будет.

Это говорит полковник Сермонти, который появился в сопровождении капитана.

— Правда, что русские украли нашу кухню, господин полковник?— спрашивает Габриэлли.

— Правда,— смеется Сермонти. — Они отомстили за пленного, которого мы взяли вчера. Но завтрак привезут. Пока можете поговорить с русскими. Где «профессор»?

— Эй, Росси!— кричат солдаты.— Поговори с Иваном!

Появляется солдат с картонным рупором. Встав на ящики и выставив рупор, кричит:

— Иван! Иван!.. Твой нэма ничо кушать! Клэп — нема, яйки — нэма, итальянски макарон крадить...

Через минуту с того берега доносится ответ:

— Эй, Джованни! Макарон — гут, а тебе — капут!

— Иван есть вор! Иван осьол! — кричит итальянец.

— Джованни дурак!— несется в ответ.— Езжай назад в Европу, а то набьем ж...

За окопами русских — окраина деревни. Оттуда слышится музыка. Усиленный громкоговорителем тенор запевает «Санта Лючию». После первого куплета музыка обрывается, и голос с легким акцентом говорит по-итальянски:

— Солдаты и офицеры восьмой итальянской армии. Красная Армия окружила под Сталинградом более трехсот тысяч гитлеровских войск...

Над головами солдат свистят снаряды, сзади слышатся орудийные выстрелы. На окраине деревни встают столбы разрывов. Передача обрывается.

Внезапно солдаты зашумели, закричали, указывая друг другу на реку. Прямо по льду, по середине Дона бежит заяц. Его заметили с обеих сторон и стреляют по нему из винтовок и автоматов. Фонтанчики снега от пуль вьются вокруг зайца. Он мечется, петляет и, наконец, подпрыгнув, падает. Солдаты весело шумят. Стрельба затихает. Артиллерия тоже смолкла.

— Вот и завтрак! — говорит Габриэлли. — Только как его достать?

Со всех сторон снова кричат азартно и взволнованно. Из русских окопов выскочил солдат и бежит к Дону за зайцем. Но и с итальянской стороны появился солдат и тоже торопится к реке, намереваясь перехватить добычу.

Итальянцы кричат, как на футболе, увлеченные этим соревнованием. Никто не стреляет. Оба противника торопятся, увязая в снегу.

За спинами Габриэлли и Амальфитано, с увлечением следящих за соперниками, появляется усатый сержант.

Он берет винтовку Амальфитано и стреляет по русскому. Русский ныряет в снег, но вскакивает и бежит назад, то и дело припадая к земле. С той стороны раздается очередь по итальянцу. Он тоже удирает к своим окопам.

Солдаты с неодобрением смотрят на сержанта.

— Они же не стреляли,—говорит Габриэлли.

— Ты хочешь получить еще несколько суток?— рычит в ответ сержант и уходит, раздосадованный промахом.

— Сын потаскухи!— вполголоса ругается Габриэлли.

●

Ночь. Близится рассвет. Звездное небо бледнеет. Доносится дальний гул сражения. В окопе дежурный взвод. Кое-кто из солдат подремывает, другие коротают время в разговорах. Говорят о доме, о семье и прежде всего вспоминают женщин.

—... Она меня бьет по щекам, а я ее схватил и целую,—рассказывает один из солдат.— Подралась и затихла. Я ее на кровать. А через неделю мы поженились. Сейчас двое детей.

— Ты женат, Габриэлли?

— Нет, не успел,— усмехается Габриэлли.

— Хочешь, отдам сестру? Лучшая девушка в городе.

— А у меня жена некрасивая, толстая,— говорит Амальфитано. — Зато я в приданое магазин взял. Но она хорошая. И торгует здорово — рука у нее легкая. Только спать с ней жарко. Сейчас бы хорошо, а летом жарко.

Аппарат уходит во тьму, вниз по склону берега. Впереди окоп с двумя пулеметчиками — боевое охранение. В темноте видно, что они, стоя у пулемета, дремлют.

Дальше и дальше стелется снежный ковер. И вдруг мы видим, как пять фигур медленно и бесшумно ползут вверх по склону берега. Это русские разведчики. Один — впереди, с миноискателем. Он приостановился, разряжает мину. Вот уже окоп итальянских пулеметчиков. Двое заползают сзади и стремглав кидаются с ножами на спящих. Быстрые взмахи, тихий стон и замирающее хрипение. Разведчики ползут дальше, вверх.

Снова окопы и солдатский разговор:

— ... Мне снилось, что я ее обнял и целую. И не успели мы ничего сделать, как меня Санна разбудил — иди, говорит, твое дежурство. Когда-то она теперь приснится?

Разговор затихает, солдаты задумываются. И вдруг Амальфитано начинает петь. У него приятный баритон. Он поет песню своей родины — неаполитанскую песню, полную яркого солнца, синего неба, теплого моря и большой любви, красивой и сладкой.

И снова пятеро русских разведчиков. Они подползли к окопам и залегли у брустверов. Передний отстегивает от пояса противотанковую гранату, замахиваясь, отводит в сторону руку. Но голос Амальфитано, который слышится рядом, за холмиком бруствера, вдруг взвивается ввысь. Так полно чувства это пение, так дрожит от волнения голос певца, что русский невольно заслушивается и рука с гранатой остается неподвижной.

Неаполитанец поет, русские лежат в снегу слушая. Потом один дергает за ногу солдата с гранатой, показывая на свои часы, и делает повелительный жест —«Бросай!» Разведчик привстает и бросает гранату, но не туда, где слышится песня, а подальше — в соседнее колено траншеи. Раздается взрыв. Пение обрывается, линия окопов мгновенно оживает. Слышны крики, выстрелы, очередь пулемета, взлетают осветительные ракеты.

И вдруг за рекой на фоне розовеющего неба, из-за холмов вытягиваются в сторону итальянских позиций косые огненные полосы, и словно вздох могучей груди разносится вокруг. Слева, справа встают такие же косые полосы — залпы «катюш». И сразу по всей линии холмов за Доном залпы пушек сотрясают землю, и высокий берег, где протянулись итальянские окопы, словно закипел — разрывы снарядов столбами вздымают вверх снег и землю, сверкают вспышки, все заволакивают снежная пыль и дым.

Это началась артиллерийская подготовка наступления советских войск.

Сквозь грохот слышится растущее «ура!». В свете разгорающегося утра видны цепи русских вперемежку с танками, двинувшиеся вперед. Тысячи маленьких фигур скатываются с берега на замерзшую реку. Все грознее сквозь гул стрельбы звучит «ура!» наступающих.

●

Декабрь 1942 года. Фронт немецких и итальянских войск прорван. Началось отступление, катастрофическое, гибельное, среди снегов и мороза, под непрерывными ударами советских войск.

Быстро сменяются картины этого отступления. Дороги, запруженные войсками; самолеты, расстреливающие бегущих с бреющего полета; танки, врезающиеся в колонны отступающих войск; вереницы пленных, бредущих в тыл под охраной советских автоматчиков.

●

Батальон, оставшийся от полка Сермонти, обороняет деревню, окруженную русскими. Уже шесть дней идут бои, и дальше держаться невозможно.

Рвутся мины, трещат русские пулеметы. Здесь и там на снегу черные кучи тряпок — трупы людей.

Солдаты возятся у промерзших туш убитых лошадей, отрезая от них мясо.

В холодной избе с дырявой крышей Сермонти созвал офицеров на совещание. Надо решать свою судьбу.

Офицеров осталось мало. Даже раненые притащились сюда, чтобы выслушать решение полковника.

Его план прост. Ночью батальон должен вырваться из кольца. Впереди пойдут самые испытанные солдаты — группа прорыва. За ней — раненые. Прикрывать отступление останется сам Сермонти с добровольцами. Как только батальон выйдет из кольца, будет дан сигнал красной ракетой и полковник с оставшимися людьми последует за всеми.

Крепчает ветер, разыгрывается метель. Очереди русских пулеметов не прекращаются. В ответ слышится редкая стрельба итальянцев.

●

Ночь. Увязая в снегу, сквозь метель движется головная группа батальона. Идут раненые, опираясь друг на друга, белеют повязки, слышится тяжелое дыхание.

Группа солдат и офицеров во главе с Сермонти осталась прикрывать отступление. В ответ на русские атаки стреляют скупо, экономно — патронов осталось совсем мало.

Вдали видна красная искра взлетевшей ракеты.

— Они вышли,— говорит Сермонти.— Идемте!

Их осталось всего трое — полковник и два лейтенанта,— остальные убиты. Им надо торопиться — русские вот-вот появятся здесь.

— Мы не можем уйти, не отдав почестей нашим убитым,— говорит Сермонти.— Мы обязаны это сделать.

Офицеры разыскивают тела погибших, стаскивают их к порогу ближайшей избы и застывают в молчании. Сермонти подносит руку к шлему, офицеры вслед за ним отдают честь. Застыв над телами павших, итальянцы не замечают, как сзади беззвучно приближаются, словно белые тени, русские автоматчики. И когда полковник и лейтенанты, опустив руки, поворачиваются, чтобы уйти, на них со всех сторон смотрят дула автоматов.

Сермонти оглядывается вокруг. Поняв, что сопротивление бесполезно, молча вынимает из кобуры пистолет и бросает его на снег. Оба лейтенанта следуют его примеру.

●

Серое зимнее утро. По снежной равнине движется бесконечный черный поток отступающих.

Сквозь пелену облаков на востоке мутным пятном обозначается солнце. Вокруг не видно ни селений, ни садов, лишь кое-где по склонам холмов чернеет голый кустарник.

Уже несколько дней идут по этому бесконечному пути разгромленные войска, оказавшиеся в гигантских танковых клешнях. Они прорываются из одного окружения, попадают в другое, меняют направление, чтобы вновь наткнуться на очередной заслон русских и пробиваться дальше на запад.

Войска тают не только в боях. Умирают раненые, замерзают истощенные, выбившиеся из сил солдаты. Черные пятна мертвых тел остаются на всем пути отступающих.

Эти толпы разгромленных войск мало похожи на армию. Еще сохраняют порядок идущие во главе колонны немецкие бронированные части, держатся альпийские стрелки и несколько поредевших полков из других дивизий.

За ними, составляя самое многочисленное ядро колонны, тянется в беспорядке масса разбитых частей.

Тут и пруссаки, и баварцы, и итальянцы, и австрийцы, и венгры, и румыны, спасшиеся в одиночку или мелкими группами, лишенные командования и надеющиеся проскочить за ударными частями в щель, пробитую в кольце русских. Они уже неспособны вести бой и готовы на все, лишь бы спастись.

Падает снег. Падают люди. Порой упавшего топчут сотни сапог. Крики, ругательства, вопли отчаяния звучат над колонной. Вот молится на коленях в снегу, держа в руках шлем, солдат, потерявший последние силы. Он останется тут навсегда. Вот прикладывает к виску пистолет молодой офицер. Раздается выстрел, и новое пятно ложится на снег. Вот сержант не свернул за поворотом дороги, а пошел прямо в снег, остановился, трогая руками глаза, и кричит в отчаянии:

— Я ничего не вижу... Я не вижу...

В середине колонны раздается взрыв. Падают убитые. Другие с криками разбегаются. А впереди, с холмов строчат пулеметы.

Это очередной заслон советских войск. Разворачиваются немецкие моторизованные части, рассыпаются цепью альпийские стрелки. А центр колонны мечется, как обезумевшее стадо животных, среди взрывов и свиста пуль.

Слышится повелительный окрик. Итальянский майор, которого мы видели с полковником Сермонти, с пистолетом в руке пытается навести порядок среди этой мечущейся толпы. Он бьет кого-то рукоятью пистолета, стреляет в паникеров и кричит, чтобы все легли в снег.

И вдруг пуля кого-то из этих отчаявшихся людей попадает ему в лоб, и он падает на снег.

Взбираются на холм бронетранспортеры и два-три уцелевших танка. Огонь русских пулеметов слабеет. Пройдено еще одно препятствие. Колонна устремляется дальше, оставив на снегу много трупов.

●

Марш колонны продолжается. Уже не слышно криков, разговоров. Войска движутся в мрачном молчании, лишь раздается однообразное позвякивание котелков о поясные пряжки — словно идет стадо баранов с погремушками.

Два солдата идут в стороне, по обочине дороги. Они обросли бородами, шинели их изорваны. С трудом можно узнать в них Габриэлли и Санну.

— Устал?— спрашивает Санна.

— Нет, я еще могу долго идти,— отвечает Габриэлли.— Я ведь был чемпионом по спортивной ходьбе. А ты?

— Мы, сардинцы, охотники,— отвечает Санна.— Привыкли много ходить. Если бы не холод...

Гудя, колонну обгоняют несколько грузовиков.

— Смотри!— Габриэлли показывает на грузовик.— Видишь, наш Амальфитано.

В кузове на скамье, втиснувшись между немецкими солдатами, сидит неаполитанец Амальфитано с мешком на коленях.

— Он заплатил немцам, чтобы его взяли,— говорит Санна.— Этот со своими деньгами не пропадет.

— Проклятый трус!— ругается Габриэлли и тут же замечает:— Впрочем, каждый спасается как может.

●

Ночь. Село, в котором расположились отступающие.

Габриэлли и Санна обходят уцелевшие хаты, ища место для ночлега. Но всюду вооруженные немцы. Они успели занять дома и не пускают туда чужих.

В холодном сарае на соломе — раненые. Рядом, прижавшись один к другому, спят, сбившись в кучу солдаты и офицеры.

Только на окраине Габриэлли и Санна находят пустую хату. Она прилепилась к холму, полузанесена снегом — наверное, поэтому ее не заметили другие.

Габриэлли зажигает фонарик. Солдаты видят на полке керосиновую лампу без стекла. Санна зажигает фитиль.

При свете коптящего огонька они пытаются отыскать в хате какую-нибудь еду. Но нигде ничего нет.

Санна замечает люк в полу и поднимает крышку,

Он слезает вниз. Габриэлли светит ему. Слышится торжествующий возглас, и Санна появляется с десятком обледеневших соленых огурцов.

— Там их целая бочка,— говорит он.

Солдаты, присев за стол, хрустят огурцами, морщась от холодной еды.

— Слушай, Санна,— вдруг говорит Габриэлли.— Мы хорошо знаем друг друга... Ведь правда?

Он явно волнуется. Санна молча кивает.

— Я долго думал,— продолжает Габриэлли. — Мы все погибнем. Колонну обстреливают, бомбят, давят танками. Нам не пробиться. Надо уходить и пробираться к нашим вдвоем или в одиночку. Так легче... Давай пойдем вместе. У меня есть компас. Мы проберемся.

— А потом что?— спрашивает Санна.

— Как — что? Придем к своим.

— Да, и нас помоют, побреют, переоденут и снова пошлют на фронт завоевывать Россию. Нет, Габриэлли, я тоже думал и все решил. С меня хватит. Ну ее к Муссолини в задницу, эту вонючую войну! Я не пойду ни с тобой, ни с колонной. Я останусь тут, спрячусь в этом погребе, а когда придут русские, сдамся в плен. Они не убивают — это я узнал точно. Оставайся лучше со мной.

Габриэлли долго думает, вздохнув, произносит:

— Нет, Санна, не могу. Я боюсь плена, я люблю свободу. Если я выберусь, я постараюсь вернуться в Италию.

— Что ж, каждый выбирает свою дорогу,— говорит Санна. — Счастливого тебе пути! Знаешь что, я дам тебе фотографию и адрес. Если попадешь в Италию— пошли моим. Скажи, пусть ждут меня, когда война кончится.

Он достает из кармана пачку фотографий, выбирает одну, пишет на обороте и дает Габриэлли. Тот рассматривает фото — Санна с женой и тремя мальчиками.

— Пошлю,— говорит Габриэлли, пряча фотографию. — Давай поспим, я хочу уйти перед рассветом.

●

И Габриэлли ушел.

Мы видим, как он неторопливым размашистым шагом идет по лесной дороге. За плечами—ранец с провиантом, на поясе — фляжка, полная граппы *. Иногда он поглядывает на компас.

Утро морозное, солнечное. Меж ветвей брызжут лучи, ярко искрится снег. На душе у Габриэлли светло и весело. Здесь и ощущение обретенной свободы, и надежда на благополучный исход путешествия, и безотчетная радость, которую принесло с собой это веселое утро. Габриэлли даже напевает по-русски песенку, сложенную итальянскими солдатами на мотив модной «Катюши».

Я нэ знает, я нэ понымает,
Пачэму и-итальянски вор?
Забрали яйки, забрали курыца,
Забрали корова, мнэ нэма ничо.

Вдруг он останавливается и прислушивается. Да, так и есть, издали слышится знакомый звук, мерное позвякивание котелков о пряжки ремней — голос человеческого стада, бредущего по своему смертному пути.

* Итальянская виноградная водка.

Габриэлли морщится. Этот звук вызывает у него и страх и отвращение. Он сверяется с компасом и сворачивает в глубь леса прямо по снегу, пока не перестает слышать это противное, навязчивое звяканье.

Он снова приходит в веселое настроение и собирается позавтракать. В стороне свалена занесенная снегом куча хвороста. Габриэлли берет охапку ветвей и, уложив клетью, поджигает костер. Пока огонь разгорается, он открывает флягу, заглядывает в нее, делает изрядный глоток и достает из ранца пару галет.

Костер пышет жаром. Габриэлли греет над ним руки, жует галеты и вполголоса напевает.

И вдруг снова этот проклятый, ненавистный звон котелков. Опять колонна!

Габриэлли разбрасывает хворост, затаптывает огонь и, закинув за спину ранец, торопится в глубь леса.

●

День клонится к вечеру. Габриэлли уже идет не лесом, а по холмистым полям, занесенным снегом. Наползли тучи, солнце скрылось, все вокруг выглядит неприветливо и тревожно.

Ему уже не весело. Мерзнут ноги, мороз пробирается под перчатки, пальцы покраснели и скрючились, слезятся глаза. Солдат начинает понимать, что значит путешествие в одиночку через снежные равнины, в обход деревень, с ежеминутной опасностью встретить русских солдат или ту же проклятую колонну, голос которой преследует его.

И вот опять этот монотонный, выматывающий душу звук. Колонна где-то совсем близко, за холмом. Габриэлли бросается бежать в сторону. Он продирается через колючий кустарник, рвет шинель, ветки царапают его лицо и тело.

Наконец этот звук пропадает вдали. Тяжело дыша, Габриэлли останавливается.

Внезапно слышится рев самолетов, идущих совсем низко, и из-за холмов вырываются грозные черные машины. Габриэлли бросается на землю. Повернув голову, он смотрит вверх. Самолеты проносятся над ним в сторону отступающей колонны. На крыльях машин — большие красные звезды.

Раздается резкий стук пушек и пулеметов, вдали грохочут бомбы. А из-за холмов вырвалась еще группа самолетов, и еще, и еще... Они кружат над холмами, бомбят, стреляют по невидимой цели, и Габриэлли вжимается в снег.

●

Медленно наползают сумерки. Откуда-то слышится лай собаки — там деревня, и Габриэлли сворачивает в сторону. Но где ему переночевать?

Снова и снова оглядывается он, ища сарай или просто стог соломы. Ничего не видно. И вдруг он замечает в лощине занесенный снегом подбитый немецкий танк с опущенным хоботом орудия.

Габриэлли спешит к танку. В боку машины зияет дыра, пробитая снарядом. Верхний люк сорван. Габриэлли похлопывает по броне, взбирается на башню, осторожно спускается в полутемный танк и устраивается на сиденье водителя.

Он снимает ранец, собираясь закусить, и вдруг вздрагивает, слыша какое-то движение за спиной. В танке кто-то есть!

Габриэлли резко поворачивается, освещая фонариком нутро танка. На полу, прижавшись к стальной стенке, сидит женщина, еще довольно молодая и красивая,

с большими испуганными глазами. На ней пальто с меховым воротником и шерстяной платок, сбившийся на плечи.

— Ты кто? Что ты тут делаешь?— спрашивает Габриэлли.

Женщина резко подается вперед.

— Ты немец? Дойч?— спрашивает она.

— Итальянец,— отвечает Габриэлли.

— Ой, слава богу!— облегченно вздыхает женщина.— А я боялась, что советский. Советский мне капут сделает.

— Как зовут тебя? Имья?— по-русски поясняет Габриэлли.

— Софией... Сонькой! А тебя как?

— Габриэлли. Либеро Габриэлли.

— Вроде Гаврилы,— говорит Сонька.— Стало быть, Гаврюша.

— Гавруша!..— повторяет, смеясь, Габриэлли.— Сонька, ты... почему тикать?..

— Как же мне не тикать?— тоскливо говорит Сонька.— С немцем, с офицером жила. Майн ман ист айн официр... дойч...— поясняет она.— В Германию обещал взять и сбежал, кобель. А сейчас наши пришли — значит, мне капут. Бабы в клочья разорвут. Говорили: подожди, немецкая овчарка, наши придут — на первом суку повесим. Вот и пошла за вами... Да, видно, не дойти. Поймают. В деревню и то боюсь зайти — вдруг кто признает.

Она плачет горько и безнадежно, и Габриэлли, не понявший ее слов, но почувствовавший их смысл, старается утешить ее.

— Не плачь,— говорит он.— Они не убьют тебя. Ты можешь уйти в другой город, а потом вернешься. Они забудут. Люди забывают всегда.

Сонька не понимает слов итальянца, но слышит, что он успокаивает ее, и перестает плакать. Она сидит задумавшись и лишь изредка всхлипывает.

Габриэлли достает фляжку и протягивает женщине.

— Пей, это итальянская водка,— говорит он.— Тебе будет теплей. И веселей тоже.

Сонька, вздохнув, берет фляжку, делает два-три глотка.

— У меня сало есть,— говорит она и развязывает мешок, лежащий рядом. Она отрезает сало и дает Габриэлли, который тоже глотнул из фляжки.

Сумеречный свет вечера проникает сверху через люк и сквозь дыру в броне. Габриэлли и Сонька едят молча и только изредка кивают друг другу и улыбаются.

— Ты меня не бросай,— говорит Сонька.— Будем бедовать вместе. Морген... гэен цузаммен... Да?..— допытывается она.

— Да, пойдем вместе,— кивает Габриэлли.— Ты знаешь дорогу?— спрашивает он.— Тэбэ... знаэт... дорога?..

— Знаю, знаю, — поспешно говорит Сонька.— Я все тут знаю, Гаврюша. Я буду показывать. Только ты меня не бросай...

— Мужик есть?— спрашивает Габриэлли.

— Нету,— отвечает она.— Мужик до войны помер. Вдова я. Девочка была, тоже померла в сорок первом. Аллес штербен. А брат на фронт пошел. Никого нету у меня, Гаврюша.

И Сонька снова горько плачет.

Габриэлли дожевывает хлеб, сало, делает еще глоток из фляжки и перелезает поближе к Соньке, усаживаясь рядом с ней и обнимая ее.

Сквозь люк падает снег. Все сильнее завывает ветер.

Женщина покорно подчиняется Габриэлли, ложась рядом с ним на железный пол танка, и смотрит вверх в серый овал башенного люка.

— Умирать жалко, Гаврюша,— говорит она.— Молодая я. Не жила еще. Может, за хорошего человека замуж бы вышла...

— Мы придем с тобой к нашим,— говорит Габриэлли,— и ты сможешь уехать, куда захочешь. Даже в Италию... Я помогу тебе... Я скажу командирам, что ты меня спасла... Тебя пустят... Италия... море, горы — ты все увидишь. Там так тепло.

— У меня в деревне ухажер был... Перед войной... Колей звали... Слесарь в МТС... Пожениться хотели... А тут война.... Вместе с братом моим в армию пошел...

— И не будет войны... Будут солнце, море, мягкая трава...

— ... Брат меня любил... Письмо прислал в сорок первом — лейтенанта ему присвоили... Узнал бы, сам застрелил... Немецкая овчарка!

— А ночью звезды... Большие, яркие... И песня...

— У меня сад какой... Мальвы цветут... Весной белый стоит... яблони.

— А в Риме, на Пинчио — толпа... Огни сверху, видно... И улицы кипят... И люди в кафе...

Они говорят каждый о своем и каждый на своем языке, слушая друг друга, как слушают музыку — не умом, а сердцем. И разговор этот кажется им связным и взаимным, словно переводчиком служит сама судьба, такая разная и такая общая у этих двух людей, прижавшихся друг к другу на дне стальной коробки среди метели, завывающей над ночными неоглядными равнинами России.

Все отрывистей становится этот разговор, перемежаемый поцелуями и ласками, и наконец замирает совсем.

Сквозь люк еле брезжит последний свет уходящего дня.

●

Вихри метели скрывают все вокруг. Габриэлли и Сонька устало бредут по глубокому снегу. Габриэлли идет впереди, иногда достает из кармана компас и проверяет направление. Сонька шагает с трудом — она выбивается из сил.

— Подожди, Гаврюша! Отдохнем! Не могу больше.

Габриэлли оборачивается и недовольно качает головой. Сонька обессиленно присаживается на снег. Габриэлли подходит и садится рядом.

Он раскаивается, что пошел с ней,— она уже отдыхала много раз, а он может еще идти долго и быстро.

— Где же деревня? Ты сказала, что скоро будет деревня?— зло говорит Габриэлли.— Где... есть... сэло?

— Скоро... скоро будет, Гаврюша,—умоляюще твердит Сонька. Она чувствует его раздражение и смертельно боится, что он ее бросит.— Вон там... Еще, может, километр... или два.

— Идем!— торопит Габриэлли.

— Сейчас! Гаврюшенька, ну еще минутку!

Габриэлли уходит. Сонька спешит за ним.

Они проходят с десяток метров, и вдруг Габриэлли останавливается. Ветер приносит с собой звуки голосов. Голоса приближаются. Габриэлли толкает Соньку в снег и падает рядом. Видно, как сквозь метель бесшумно скользят цепочкой люди в белых халатах. Слышится голос:

— Бери правей, Сидоренко!

Первая фигура сворачивает и исчезает в снежной мути. За ней скрываются остальные. Это советские солдаты на лыжах.

Габриэлли встает и помогает Соньке. Они снова идут, увязая в глубоком снегу. И вдруг Габриэлли, остановившись, начинает торопливо шарить по карманам.

— Компас!.. Где компас?

Но компаса нет. Они возвращаются туда, где лежали, разрывают снег, ищут и не могут найти.

— Это, наверно, где ты отдыхала,— говорит Габриэлли.

Но и там компаса нет. И в Габриэлли вдруг вспыхивает раздражение против этой женщины, как будто она виновата во всем.

— Ты не можешь идти со мной,— кричит он.— Ты все время отдыхаешь... Из-за тебя я потерял компас. Как я теперь пойду? И где твоя деревня?.. Мы уже ходим три часа. Где? Сэло?..

Сонька опускается на снег и плачет.

— Гаврюша, дорогой,— умоляет она, — не бросай меня! Я ничего не знаю. Нездешняя я... Двести километров отсюда.

Габриэлли понимает, что эта женщина уже ничем не поможет ему. Он стоит, мрачно глядя на нее.

— Ну, не плачь, не плачь, — с неожиданной мягкостью говорит он.— Сейчас пойдем искать деревню. Только найду компас... Компас, понимаешь?.. Он, наверное, там, где мы лежали... Я просто плохо искал. Я сейчас вернусь. Подожди.

Габриэлли уходит. Сонька сидит, всхлипывая. Потом встает и идет за ним. Но там, где они лежали, итальянца нет.

— Гаврюша!— отчаянно кричит Сонька.— Гаврюша!

Ответа нет, и Сонька понимает, что произошло. В приступе яростной злобы она кричит в эту снежную муть:

— Будь ты проклят, подлая душа! Сам подохнешь тут, как собака! Сам!

И плача садится на снег в бессильном отчаянии, понурив голову. А метель сыплет на нее пригоршни снега.

●

Метель утихла. Габриэлли бредет по лесу.

Итальянец теперь выглядит страшно — обросший щетиной, обмороженный, грязный, в изодранной шинели, с ногами, обмотанными тряпками. Он шагает уже совсем не бодро, и на лице его выражение тупой, угрюмой сосредоточенности.

Подходит к концу запас пищи. Вот Габриэлли снял ранец, шарит в нем, вытаскивая две последние галеты. Отломив половину галеты, прячет остальное. Он откусывает чуть-чуть и долго жует, стараясь продлить удовольствие. Потом трясет фляжкой около уха и очень осторожно делает маленький глоток.

Внезапно издали доносится знакомое едва слышное позвякивание котелков о пряжки — голос бредущей по снегам колонны.

Этот звук уже не пугает Габриэлли — его чувства притупились. Ему даже хочется взглянуть сейчас на своих бывших товарищей по несчастью.

Он идет на этот звук. Вот и опушка леса. Но звяканье слышится где-то за гребнем соседнего холма. Оно становится слабее — колонна удаляется. Габриэлли взбирается на холм и выглядывает из-за гребня,

По дороге, вьющейся через лощину, тянется черная цепочка людей. Вот она, колонна,— поредевшая, но словно по инерции продолжающая путь на запад. Уже не видно машин—все идут пешком. Так же колонна оставляет темные пятна на снегу — раненых, умирающих людей. Так же издает она этот монотонный, тупой звук, подобно стаду баранов с погремушками.

Габриэлли присел в редком кустарнике и жадно смотрит вслед колонне. Сзади раздается крик. Он резко оборачивается.

На гребне холма, позади него, четко вырисовываясь на фоне неба, стоят несколько кавалеристов. Лошади танцуют под ними, кавалеристы одеты в черные бурки и в красноверхие шапки-кубанки. Один из всадников смотрит в бинокль в направлении колонны. Потом опускает бинокль, выхватывает из ножен шашку, взмахивает ею над головой и, привстав на стременах, кричит:

— Вот они! Бей гадов! Ура!

Всадники выхватывают шашки, пришпоривают лошадей и мчатся вниз по склону, прямо туда, где притаился Габриэлли. Как внезапно выросший лес, на гребне высоты вдруг появляется развернутая казачья лава. Цепи кавалеристов одна за другой перекатываются через холм. Их несколько сот, этих всадников с бурками, похожими на черные крылья, со взблескивающими над головами клинками. Громовое «ура!» перекатывается над холмами и нарастает все более грозно и зловеще.

Габриэлли оцепенел — эти стремительные волны всадников несутся прямо на него. Он бросается ничком на снег, притворясь мертвым, и слышит нарастающий топот лошадей, перекаты грозного «ура», сквозь полуприкрытые веки видит, как мелькают совсем рядом с ним копыта лошадей, вздымающие вихри снега.

Казаки проскакали, их «ура» раздается впереди. Габриэлли поднимает голову. Лавы кавалеристов катятся на колонну, которая при виде казаков с криками рассыпалась по полю, беспорядочно стреляя.

Габриэлли оглядывается. Путь свободен. Он бежит назад, к спасительному лесу, а сзади слышатся выстрелы и яростное «ура» казаков.

●

Близится вечер. Габриэлли, крадучись, заходит в сарай на окраине деревни. В углу большая груда соломы. Больше ничего в сарае нет. Итальянец хочет выйти, но снаружи раздаются голоса, и он бросается к соломе. Как крот, Габриэлли прокапывает себе ход в глубь этой кучи, пока не натыкается на дощатую стену. Полулежа устраивается в этой соломенной пещере. Прямо перед ним — щель между досками. Через нее видно все, что происходит снаружи.

Советская часть только что вошла в деревню. Поодаль остановилась повозка, солдаты сложили на нее автоматы и тащат отовсюду солому и дрова — готовят костер.

У сарая расположилась группа офицеров — человек пять. Солдаты натаскали соломы, расстелили на снегу и покрыли плащ-палаткой. Офицеры сели, покуривая и разговаривая. Подходит капитан с конвертом в руке.

— Жуков! Петров! Самсонов! — вызывает он.

Три лейтенанта встают ему навстречу. Один уже не очень молодой, с хмурым, суровым лицом.

— Вот предписание!— говорит капитан, вручая ему конверт.— Завтра на рассвете отправляетесь. Вы — старший.

Он хлопает хмурого лейтенанта по плечу:

— Могарыч с тебя, Жуков! Выставляй прощальную!

— Старшина! Водки!— кричит Жуков.

Офицеры рассаживаются на плащ-палатке. Усатый старшина приносит бутылку, ставит перед ними закуску. Они поднимают стаканы, чокаются, пьют.

— Повезло!— говорит капитан.— Не шутка — в академию пойдете.

Разгорается костер, солдаты толпятся вокруг него. Появляется баянист, садится на ящик у костра и заводит плясовую. Молодой солдат пляшет гопака под веселые крики и прихлопывание в ладоши.

— Почту принесли! Почта пришла!— раздаются крики.

Музыка обрывается. Солдаты обступают почтальона с пачкой писем в руках. Офицеры тоже встают, оставив выпивку, подходят. Только хмурый лейтенант остается на месте — видимо, он не ждет ни от кого писем.

— Семенов Петр Игнатьевич!.. Зябликов Степан... Лейтенант Ковров... Сосницкий Иван...— выкрикивает почтальон.

Письма раздают весело, с шумом, с шуточками.

— Жуков, Сергей Иванович,— кричит почтальон.— Жуков...

Хмурый лейтенант вздрагивает.

— Жуков!.. Сергей!.. Сережка! Тебе письмо! — кричат офицеры. Хмурый лейтенант, радостно улыбаясь, вскакивает на ноги. Лицо его сразу переменилось. Он бежит к почтальону.

Но капитан забирает конверт у почтальона.

— Нет, Жуков, не дам! Первое письмо тебе. Без выкупа не получишь. Танцуй, да крепко!— смеясь, говорит он.

— Дайте, черти, письмо,— просит Жуков.— Больше года жду. Посмотрите хоть откуда.

Капитан у костра рассматривает конверт.

— Жукову Сергею Ивановичу,— громко читает он.— Смоленская область, Гжатский район. Танцуй, Жуков!

— Точно!— кричит в восторге Жуков.— От семьи! Значит, освободили. Ладно, спляшу!.. Жарь лезгинку!

Гармонист играет. Жуков выхватывает из-за пояса нож, берет его в зубы и танцует яростно, неистово, под общий шум, выкрики, дружные хлопки.

— Бери! Честно заработал!— говорит капитан.

Жуков нетерпеливо вскрывает письмо и начинает читать. Товарищи с любопытством обступают его.

И вдруг лицо лейтенанта резко меняется, он бледнеет, руки его дрожат. Потом опускает руки и стоит, как громом пораженный, глядя куда-то в пространство.

— Жуков, что ты?

— В чем дело, Сережа?— сыплются вопросы.

Жуков молчит. Рука разжимается, письмо падает, а он, странно махнув рукой, уходит куда-то в темноту мимо расступившихся, недоумевающих солдат.

Капитан поднимает письмо и пробегает его глазами.

— Семью немцы убили,— говорит он.— Жену и ребят.

Все стоят подавленные.

В щель сарая глядят глаза Габриэлли.

●

И снова мы видим одинокую фигуру Габриэлли. Вот он, спустившись со склона холма, выходит на дорогу. Здесь проходила колонна: везде валяются трупы в немецких и итальянских мундирах.

Габриэлли усаживается на твердом, обледеневшем трупе солдата и достает фляжку. Теперь он не пьет, а только жадно и долго нюхает оставшиеся на дне капли граппы. Достав последнюю половину галеты, он отщипывает совсем маленький кусок и медленно жует. Потом отправляется дальше, но вдруг слышит голос, окликающий его по-итальянски.

— Эй, русский, помоги мне ради бога!

Это зовет раненый солдат, лежащий на снегу и сам белый как снег. Габриэлли подходит.

— Эй, русская свинья,— говорит раненый. — Помоги.

— Свинья ты и твоя мать,— говорит Габриэлли.— А я больше итальянец, чем ты.

— Да, но ты — римлянин!— возражает раненый.— Ради бога, помоги мне! Я ранен и обморожен.

Габриэлли распарывает его штаны, обнажая почерневшую ногу. Раненый морщится и сквозь зубы ругается:

— Ах ты римский сукин сын!

Чтобы заставить его замолчать, Габриэлли сует в рот раненому сигарету, а сам чистит рану краем рубашки. Потом он тоже закуривает и решительно говорит:

— Прощай, я ухожу!

Реневый испуганно смотрит на него.

— Ты не можешь уйти,— возражает он.—Ты должен взять меня. Ведь ты военный, брат, мы говорим на одном языке.

— Да, все это правильно,— подтверждает Габриэлли,— итальянец, та же кровь, братство и прочее. Но было бы глупо идти вместе, если один ранен, а другой еще держится на ногах. Я потеряю последние силы, и через два дня мы оба подохнем. Ты должен понять — мне лучше идти одному.

— Нисколько не лучше,— говорит раненый. Он начинает плакать, умолять, надеясь вызвать у Габриэлли жалость.

Габриэлли вытаскивает последние сигареты. Их осталось три. Он кладет две около раненого.

— Вот... могу оставить. Еды нет.

— Уходи!— зло говорит раненый.— Иди и сдохни в Италии.— И прибавляет:— Но если дойдешь и увидишь там прохвостов, которые нас послали сюда,— плюнь им в рожу за меня.

Габриэлли еще не решается уйти.

— Убирайся ко всем чертям!— кричит раненый.

Габриэлли уходит быстрым шагом, не оглядываясь.

— Повесь их всех!— кричит вдогонку раненый.— Кастрируй их, этих жеребцов!.. Сдери с них шкуру, товарищ!..

●

Габриэлли идет по дороге. Холодный ветер жжет и леденит, проникая в дыры ветхой, изодранной шинели.

Вдали движется одинокая фигура. Габриэлли вглядывается, прикрывая рукой слезящиеся глаза. Это старик крестьянин с палкой в руках.

Габриэлли прибавляет шагу. Старик подошел к перекрестку и, заметив Габриэлли, сощурившись, всматривается.

— Добрый день!— говорит он, кланяясь.

— Ести... пити...— нетерпеливо твердит Габриэлли.

— Нету, пан,— разводит руками старик.— Там, в деревне, есть,— показывает он за холмы.— Тут недалечко, километра два будет. Идем — покормлю малость.

Он знаком приглашает Габриэлли следовать за ним. И Габриэлли идет — его толкает голод.

— Идем, идем, пан. Поешь...— говорит старик, оборачиваясь. У него седая борода и лохматые белые брови, но он, видно, еще крепок. На голове у старика заячья шапка с вылезшим мехом, а на плечах не новый, но добротный овчинный полушубок.

Холодно. Мороз пробирает до костей. Габриэлли пристально смотрит на полушубок. В нем должно быть тепло.

Габриэлли оглядывается. Они идут ложбиной, вокруг никого нет. Рука Габриэлли залезает под шинель, там на поясе — кинжал.

— Скоро придем!— улыбаясь, оборачивается старик.

Но как только он снова отвернулся, Габриэлли вынимает кинжал и, одним прыжком догнав старика, с силой ударяет его в спину. Охнув, старик падает ничком.

Диким, затравленным взглядом Габриэлли смотрит вокруг. Потом торопливо кидается к старику, стаскивает с него кожух. Старик мертв.

И вдруг страх охватывает Габриэлли. Сейчас кто-нибудь появится на дороге, увидит, что он сделал, и его схватят, расстреляют, повесят. Он хватает кожух и, задыхаясь, бежит назад. Забегает в кустарник, что в стороне от дороги, и поспешно надевает кожух, а свою шинель закапывает в снег.

●

Три офицера шагают по снежной дороге. Аппарат приближается к ним, и мы узнаем лейтенанта Жукова, который плясал у костра, чтобы получить свое страшное письмо. Двое других — тоже знакомые нам его товарищи.

Дорога поворачивает, открывая взгляду глубокую лощину. Впереди, в двух-трехстах метрах, навстречу лейтенантам движется странная фигура человека в овчинном полушубке с ногами, обмотанными тряпьем, и в шерстяном шлеме. Это Габриэлли.

Он замечает русских и останавливается. Бежать некуда — всюду открытое поле, и первая же пуля догонит его.

Лейтенанты тоже остановились, разглядывая путника.

— Немец! — говорит один. — Ясное дело — беглый фриц! Только полушубок наш. Небось стащил в деревне.

Жуков вдруг передает товарищу свою плащ-палатку.

— Держи, — говорит он. — Я этого гада сам пристрелю. Не могу, ребята, душа кипит! Хоть одного за моих четверых...

Жуков отделяется от товарищей и, достав пистолет, идет к Габриэлли. А тот стоит неподвижно, бессильно опустив руки, молча глядит на русского. Он понимает, что это идет к нему смерть.

Жуков вдруг останавливается и, держа в опущенной руке пистолет, делает другой рукой повелительный жест.

— А ну-ка, иди сюда, фашистская сволочь! Иди! Ком хир!

И Габриэлли, словно во сне, волоча по снегу тяжелые, замотанные тряпками ноги, не спуская глаз с русского, послушно идет к нему. С каждым шагом безнадежное тупое отчаяние охватывает итальянца. Ноги тяжелеют, и он останавливается.

— Иди! Иди! — властно звучит голос лейтенанта. — Ком!

Жалкий, понурившийся, втянувший голову в плечи, Габриэлли движется, повинуясь этому голосу, с напряженной медлительностью побитой собаки, подползающей лизнуть руку хозяина. И в глазах его — собачье, полное немой мольбы выражение. Они беззвучно кричат, молят о жизни, его глаза.

Как бы толчками, то останавливаясь, то снова волоча непослушные ноги, Габриэлли подходит к лейтенанту и обреченно замирает в нескольких шагах от него. И вдруг скрюченными пальцами лезет в карман полушубка и вытаскивает губную гармошку. Так же умоляюще и подобострастно глядя на русского, он подносит гармошку к губам и начинает играть «Интернационал».

— «Интернационал» играешь? — сквозь зубы зло говорит Жуков. — Коммунистом сразу стал, гитлеровская гадина!

— Нет, Гитлер... Нет! — говорит Габриэлли. — Итальяно.

— Ты итальянец? — удивленно спрашивает Жуков.

— Да, да, итальянец, из Рима, — поспешно подтверждает Габриэлли. — Нет фашист! Нет Муссолини... Работать...

Жуков пристально смотрит на него.

— Бамбини! — вдруг говорит Габриэлли. — Ребёнок...

Он с трудом просовывает скрюченные пальцы под полушубок и долго роется там. Вынув карточку, ту самую, что дал ему Санна, протягивает ее лейтенанту.

— Санна... Франческо... Сардиния... — читает вслух Жуков. Он поворачивает фотографию и смотрит на жену Санны и трех мальчиков, может быть, таких же, какие были у него. Потом отдает фото, и в лице его уже нет ненависти, презрения, а только большое, человеческое сострадание.

— Чего тебе дать, итальянец? — вдруг спрашивает он. — Голоден? Или, может, закурить?

Это последнее слово Габриэлли понимает.

— Курить... Курить... Да...— кивает он.

Жуков достает портсигар и, открыв, протягивает Габриэлли. Там махорка и куски газеты.

Но пальцы Габриэлли скрючены, сведены морозом, и он никак не может ухватить бумажку. Жуков прячет в кобуру пистолет, сам насыпает в бумагу махорку, скручивает, зализывает самокрутку и, вставив ее в рот Габриэлли, чиркает спичкой. Габриэлли затягивается и судорожно кашляет от едкого дыма.

— Иди!— машет ему рукой Жуков.— Иди туда, в плен! Иди скорее, раз уж цел остался!

И Габриэлли с самокруткой в зубах поспешно идет прочь, несколько раз оглядываясь — не целятся ли ему в спину.

Товарищи подходят к Жукову, задумчиво стоящему на дороге.

— Что же ты?— спрашивает один.— Пожалел?

— Не могу, ребята!— говорит Жуков.— Человек ведь... Пошли!

Лейтенанты продолжают путь. Габриэлли исчезает за холмами.

●

Два бесформенных кома, обледеневших, с торчащими лохмотьями тряпья. Они то увязают в снегу, то останавливаются, то начинают двигаться, медленно, с усилием. Резкий ветер порывами метет мимо них снег. Вот мы видим, как один из этих комов приподнялся, неверным тяжелым движением переместился в сторону, и вдруг фигура человека грузно валится в снег.

Эти два кома—ноги Габриэлли, совсем отяжелевшие, отказывающиеся служить. Больше суток бродит он, голодный и окоченевший, среди разразившейся метели, и силы его на исходе.

Габриэлли лежит в снегу, отдыхая. Потом с трудом встает и продолжает идти. Он осматривается кругом, прислушивается, готовый сейчас на все: и вернуться к своей колонне, и попасть в плен к русским, лишь бы увидеть и услышать людей, а не оставаться наедине с сознанием близкой гибели, которое становится с каждым часом все острее. Но вокруг него только вихрящаяся муть снега и вой летящего по холмам ветра.

И вдруг ветер приносит знакомый звук — монотонное побрякивание котелков о железные пряжки. Габриэлли лихорадочно вертит головой, ища, откуда доносится это позвякивание.

— Там! Кажется, там!

Увязая в снегу, Габриэлли поднимается по склону холма. Выбиваясь из сил, он добирается до гребня. Но наверху звук вдруг исчезает, а с вершины ничего не видно, кроме таких же белых холмов.

Где же она, эта колонна — его товарищи, которых он бросил, спасая себя, и которых так жадно ищет сейчас, когда по пятам за ним идет смерть?

Неужели почудилось? Он прислушивается, и позвякивание слышится опять, но с другой стороны. Габриэлли торопится туда, чтобы снова увидеть те же пустынные холмы.

Ветер то и дело приносит новые звуки — то лай собак, то голоса, то опять позвякивание котелков,—и Габриэлли понимает, что это воображение коварно обманывает его, выматывает силы. Обессиленный, он присаживается на снег.

Вот и еще одна галлюцинация — шум моторов, который слышится где-то неподалеку, сердитый и мощный гул сильных машин. Как ясно слышится этот гул! Неужели он сходит с ума?

Габриэлли оглядывается и внезапно видит, как в стороне темными силуэтами через муть метели идут одна за другой тяжелые громоздкие машины — русские танки Т-34.

Габриэлли недоуменно моргает, протирает глаза, уже не доверяя себе. Но нет, на этот раз он не бредит. Это в самом деле идут советские танки. Там, внутри этих машин — люди! Пусть его возьмут в плен, пошлют в Сибирь, куда угодно — только бы накормили, согрели, только бы опять увидеть человеческие лица, вырваться из страшной степи. И он бежит к танкам, увязая в снегу, завалившем лощину, падает, барахтается, встает, спешит и кричит, кричит:

— Руссо, руссо!.. Плен, плен!..

Но за ревом моторов танкисты не слышат его. Последний танк проезжает невдалеке, но когда Габриэлли выбирается на пробитую машинами борозду, танки уже скрылись. Габриэлли, попробовавший побежать за ними, понимает, что ему не догнать машин, и бессильно садится на снег.

Потом он встает и медленно двигается вперед по полосе рыхлого снега, перекопанного танками.

Что-то темное маячит в стороне. Габриэлли напряженно вглядывается. Это — лошадь, понуро стоящая в снегу, лошадь, наверно раненая и брошенная в поле.

Лошадь — это мясо, жизнь! Ведь у Габриэлли есть кинжал, знаменитый кинжал ополченца, которым он убил старика.

Габриэлли достает кинжал и медленно, осторожно подкрадывается к животному. У лошади костлявые, худые бока и такой вид, словно жизнь лишь еле-еле теплится в ней. Но большой темный глаз следит за приближающимся человеком, и в тот момент, когда Габриэлли хочет ухватить ее за гриву, лошадь делает несколько скачков, уходя в сторону. Габриэлли злобно ругается и опять подкрадывается. И опять повторяется то же самое. Оба они — и человек и животное — ведут последнюю борьбу за жизнь, и страх близкой смерти заставляет их напрягать последние силы.

Габриэлли останавливается передохнуть. Он тяжело дышит, в его глазах плывут зеленые круги, и по временам все вокруг начинает кружиться — силы оставляют его.

И вдруг лошадь скачет тяжелыми прыжками и скрывается в снежной мгле.

Вместе с ней уходит последняя надежда Габриэлли. Кинжал выпадает из его руки в снег.

Он поворачивается и идет искать колею, пробитую танками — по ней он придет в деревню. Но колеи нет — Габриэлли потерял ориентировку, гоняясь за лошадью. Все чаще плывут перед глазами круги. Итальянец падает, встает, снова падает, бестолково кружа в вихрях вьюги.

Внезапно он видит какой-то холмик, занесенный снегом. Что-то есть здесь, в снегу. Габриэлли склоняется и разгребает снег.

Это труп человека. Мертвец сидит, наклонясь вперед, занесенный метелью, обледеневший и твердый, как статуя.

Габриэлли обметает с головы мертвеца снег и видит платок и темные женские волосы. Еще два взмаха руки, открывается белое лицо женщины — лицо Соньки, которую он оставил несколько дней назад на этом поле в такую же метель.

Габриэлли в ужасе отшатывается и бежит, бежит, увязая в снегу, пока наконец не падает, окончательно выбившись из сил. Лежа, он начинает рыть в снегу яму. Потом заползает в нее и, свернувшись калачиком, закрывает глаза.

Светлые, теплые, солнечные видения далекого прошлого обступают его.

Он видит себя мальчиком на залитом солнцем зеленом лугу с высокой мягкой травой, видит родную деревню, домики, белеющие сквозь густую зелень садов, длинный ряд темных пиний вдоль дороги, уходящей к горизонту. Видит отца, склонившегося над созревающей гроздью в маленьком винограднике, слышит родной голос матери:

— Либеро! Либеро! Иди же сюда, дорогой мой мальчик!

Габриэлли чувствует, как ее нежная рука ласково ерошит его волосы; невыразимое блаженство давно забытого детского счастья охватывает его.

Он видит себя на Пинчио с высокой красивой девушкой. Обняв ее за плечи, прижимая к себе, чувствуя на лице прядь ее волос, он стоит в густой и веселой толпе римлян у перил террасы, над обрывом. А внизу играет, переливается огнями, оживленно гудит и шумит Рим, и вдруг вдали, где-то у замка Святого Ангела, взлетают в небо и рассыпаются роскошным цветным каскадом огни праздничного фейерверка.

Он видит себя в спортивной майке, в трусах, идущего вихляющей походкой на соревнованиях по спортивной ходьбе. Его мускулы напряжены до предела, и веселое ликование победы кипит в груди. Габриэлли обогнал всех, он впереди, совсем немного остается до ленточки финиша. Шумная толпа ревет по обе стороны дороги, повторяя его имя:

— Габ-ри-элли! Габ-ри-элли!

И вот он рвет грудью ленточку финиша, к победителю кидаются люди, обступают со всех сторон; сверкают ослепительные магниевые вспышки фотоаппаратов; он вдыхает пряные ароматы букетов, которые отовсюду суют ему зрители, и чувствует на плечах десятки дружеских рук. И гордое счастье победы, силы, молодости и здоровья наполняет его душу.

Заросшее черной щетиной лицо Габриэлли озарено неподвижной улыбкой. Снежинки ложатся на его губы и уже не тают.

III

Бесконечные равнины Польши.

Эшелон теплушек, превращенный в госпиталь, наполнен ранеными, возвращающимися с русского фронта.

Солдаты уже больше не поют, они говорят о русских равнинах, о сером небе, о бескрайних снегах, о том, как умирали их друзья.

— Я был уверен — не вернусь,— говорит один солдат.— И я ей написал: «Если вернусь, то женюсь на тебе».

Кто-то смеется, но таких немного.

— Что будет с моей ногой, доктор?— спрашивает вполголоса худой, невероятно бледный ефрейтор.— Придется отрезать?

Другой солдат, лежащий рядом, замолк навсегда. Около него полковой поп шепчет молитву.

В другом вагоне легкораненые, но и там разговаривают мало и неохотно. Курят и молча едят. Двое играют в карты,

— Сколько было в твоем батальоне?

— Под конец семь.

— А майор Де Ренци?

— Застрелился...

— Варшава! — говорит кто-то.

Поезд останавливается. Из окон видны дома Варшавы.

— Какого черта мы остановились? — раздается чей-то голос.

Ответ на этот вопрос передается из вагона в вагон.

— Впереди советские самолеты разбомбили железнодорожную линию. Ехать дальше нельзя.

— Что можно купить в Варшаве? — спрашивает кто-то. — Чтобы пойти в Варшаву, нужен отпуск?

●

Звук трубы. Час раздачи пищи. Как раз в этот момент другой поезд останавливается на параллельном железнодорожном пути. Все бегут к окошечкам.

Подошел странный поезд под надзором эсэсовцев. Он составлен из запломбированных товарных вагонов. Из узких окошек, забранных железными решетками, слышна торжественная, душераздирающая еврейская песня, отчаянное воззвание к небу.

Толпящиеся у окон своего поезда итальянские раненые поняли, какой поезд остановился рядом с ними.

Песня приводит в бешенство эсэсовцев. Они кричат, ругаются, приказывая евреям замолчать. Выстрелы из автоматов. Удары прикладами по стенкам вагонов.

Худое, бородатое лицо выглядывает между просветами решетки, но раздается очередь, и оно исчезает. Эсэсовец бьет по пальцам, которые держатся за решетку.

Пение прекращается.

Но тут вмешиваются итальянцы. Они стучат о стенки вагонов и ругают немцев.

— Подлецы!.. Дайте им петь!.. — кричат они.

Один из эсэсовцев сплевывает на землю и говорит:

— Макарони!

В ответ альпийский стрелок кричит:

— Сталинград!

Несколько эсэсовцев со зловещим видом идут к итальянскому поезду. Навстречу им из вагонов выскакивают семь-восемь выздоравливающих итальянцев.

Начинается свалка. Итальянцы дерутся, как одержимые; эсэсовцы действуют не только кулаками, но и прикладами.

Евреи, удивленные и ошеломленные, боязливо смотрят через решетки, словно не веря, что кто-то их защищает.

Это похоже на начало настоящей войны. Люди дерутся озлобленно, пуская в ход что попало. Все больше солдат с той и другой стороны участвуют в драке. Кто не может драться, тот кричит из окошечка или тащит в вагон обессилевших.

Напрасно офицеры орут благим матом, стараясь разнять дерущихся. Итальянцы и немцы рады набить друг другу морду, свести наконец счеты.

Драка становится все ожесточеннее...

●

Пока стоит эшелон, раненые итальянцы осматривают Варшаву. Медленно бредут по пустынным улицам эти молодые, искалеченные люди с костылями, гипсовыми повязками, с белыми бинтами вокруг головы. Они чувствуют себя потерянными в разрушенном и придавленном чужой властью городе.

А вот и нынешние хозяева Варшавы — немцы. Быстро проезжают грузовики с солдатами, и раздается мрачная военная песня. Из радиоприемника, звучащего откуда-то из-под развалин, доносится гортанный голос Гитлера. По улице идут два толстых немецких офицера. Идут посредине, громко смеются и говорят на своем языке. Раненые остановились и смотрят на них.

Какой-то поляк едет на велосипеде. Нет, это не мужчина, а совсем молодая девушка. Она медленно нажимает на педали, совершая грустную прогулку по разрушенным улицам города.

Два немца продолжают смеяться. Девушка уже около них.

Вдруг она вынимает из-под пальто револьвер и стреляет в немцев. Один... два... три раза...

Один из офицеров упал, вероятно, убитый, другой — раненный в живот — стреляет в девушку, но промахивается и обессиленный падает на тело своего товарища.

Несколько мгновений тишины, потом крики и свист сирены. Итальянские солдаты сразу разбежались.

Поручик Марчелло Джулиани, притаившийся за углом разрушенного дома, вдруг видит среди развалин ту самую девушку, которая стреляла. Она соскакивает с велосипеда, отдает его какому-то мужчине и направляется в сторону Джулиани, не замечая, что он стоит за стеной дома.

Джулиани оказывается за ее спиной и хватает девушку за руку. Она резким толчком освобождается, поворачивается и направляет на него револьвер. Но Джулиани этого ожидал. Схватив девушку, он заставляет ее разжать пальцы и, обезоружив, смотрит, как она дрожит от бессильного гнева.

Теперь поручик держит под угрозой своего пистолета эту девушку, красивую и хрупкую. Но при этом он невольно улыбается. Его пленница внимательно вглядывается в итальянца и понимает, что этот человек не убьет ее и, может быть, даже не выдаст немцам. И на лице девушки тоже появляется улыбка.

Вблизи раздаются крики. Это немецкий патруль. Девушка уже не улыбается, на ее лице ужас. Она смотрит вопросительно на Джулиани. А шаги все приближаются, и голоса немцев звучат совсем рядом.

Было бы достаточно крикнуть, и поручик Джулиани исполнил бы свой долг, передал бы преступницу немецким властям. Но он не может решиться на это. И вдруг девушка решает все за него. Увидев приближающихся немцев, она вдруг обнимает Марчелло, прижимает свои губы к его губам. Это объятие двух влюбленных, и со стороны совсем не видно, что пистолет итальянца прижат к животу девушки.

За спиной этой парочки проходят эсэсовцы. Смотрят на влюбленных, качают головами и идут дальше.

Только когда их шаги замирают в тишине пустынной улицы, итальянец и полька отходят друг от друга. И вдруг девушка начинает плакать. Это безудержный плач, прерываемый почти истерическими рыданиями, плач, в котором постепенно растворяется страшное напряжение пережитого ею ужаса. Все еще со слезами она поворачивается и уходит. Поручик Джулиани остается на месте, он молча смотрит вслед девушке, пока она не исчезает среди развалин. Потом медленно направляется к своим товарищам, столпившимся на углу улицы.

Вдали виден грузовик, на который поднимают тела убитых.

— Блондинка?— спрашивает один итальянский солдат.

— Нет, это был мужчина,— говорит другой.— Мужчина, переодетый женщиной...

Джуалиани с горечью и тоской в голосе говорит:

— Нет... это была женщина... я ее мельком увидел... но она сразу же убежала.

Грузовик с трупами удаляется, наполняя улицу шумом мотора.

IV

Сентябрь 1943 года. Теперь мы в Югославии. Суровые горы подступают почти вплотную к залитому солнцем Адриатическому морю. Вдоль побережья тянется товарный поезд. Судя по охране, разместившейся с пулеметами на тормозных площадках, это военный эшелон, но не с людьми, а с грузом.

Все вагоны закрыты, за исключением одного, дверь которого распахнута настежь. В дверях, прямо на полу вагона, свесив ноги наружу, сидят двое — мужчина в форме солдата итальянской армии и молодая женщина с чуть заметно выпирающим животом.

Странный груз в этом вагоне за их спиной. В несколько рядов, одна на другой наставлены круглые большие жестяные банки, и на каждой из них аккуратная наклейка с именем, фамилией, адресом и прочими данными солдата или офицера.

Это урны с пеплом погибших. Эшелон везет на родину итальянцев с Восточного фронта, тысячи тех, кто мечтал вернуться домой живым и здоровым и чьи стремления и надежды, любовь и жизнь втиснуты теперь навсегда в тесное нутро этих жестяных банок.

Впрочем, двое, которые сидят в дверях вагона,— бывший солдат Джованни Лимонэ и его жена Милица,— совсем не чувствуют угнетающего соседства этого мрачного груза. Они весело и счастливо щурятся под ярким солнцем, болтают ногами, смеются, обмениваются шутками и поцелуями. Они молоды, полны самых светлых надежд и радостного ощущения жизни, которое не в силах омрачить даже эти сотни погребальных урн за их спинами.

Джованни Лимонэ кладет ладонь на живот Милицы, внимательно и серьезно прислушивается, а потом наклоняется и прикладывает к животу ухо.

— Ого!— говорит он, выпрямляясь. — Он сказал мне: «папа».

И оба хохочут, как дети, и целуются.

Поезд замедляет ход и поворачивает, огибая гору. Вдали открывается глубокая подкова синего залива и белый городок, разбросанный на берегу.

С тормозной площадки в голове поезда свешивается один из солдат охраны.

— Эй, Джованни!— кричит он.— Прыгай здесь, на кривой. Тут недалеко, через лес.— Он машет рукой в сторону городка.

Джованни спрыгивает и бежит рядом с вагоном.

— Подожди, не торопись,— говорит он Милице.— Я возьму тебя на руки. Осторожно, ты можешь повредить его!

Он бережно снимает ее с вагона, ставит на землю, и оба приветственно машут поездной охране. Потом, взявшись за руки, бегут вниз по склону горы в чащу густого леса, спускающегося к морю.

Они смеются, дурачатся, обнимаются и целуются через каждые несколько шагов. Эти поцелуи становятся все более частыми и горячими, пока наконец влюбленные не останавливаются перевести дух на маленькой полянке, окруженной густым кустарником. Джованни мягко увлекает Милицу на траву, и оба ложатся рядом, замирая в долгом поцелуе. Они не замечают, как раздвигаются кусты и над ними останавливаются три югославских партизана с автоматами.

— Кто вы такие?— строго спрашивает один из партизан.

Джованни поднимается с земли немного смущенный, но вовсе не испуганный. Милица стыдливо отходит в сторону.

— Я Джованни Лимонэ из Венецианской области,— объясняет Джованни.— Я был солдатом, и год назад меня взяли в плен ваши партизаны. С тех пор я был в отряде поваром. А теперь мне дали отпуск домой, на месяц. А это моя жена Милица. Она из Далмации. Мы получили разрешение пожениться от партизанского командования. И ей разрешили идти со мной. Я веду ее к своей матери, потому что у нас скоро будет сын. Видите, она уже на пятом месяце.

— У тебя есть документ?— спрашивает старший партизан.

Джованни хлопает себя по лбу:

— Осел! Я совсем забыл.

Он достает из кармана и показывает свою партизанскую «увольнительную». В ней сказано, что пленный Лимонэ, который проявил себя хорошо во время пребывания в отряде, получает в виде поощрения месячный отпуск домой. По истечении месяца он должен вернуться в плен, иначе будет расстрелян один из итальянских пленных, находящихся при отряде. Эта бумага подписана командиром и комиссаром и даже скреплена печатью. Один из партизан, черный молодой парень, с неприязнью, исподлобья смотрит на Милицу.

— Шлюха!— презрительно говорит он сквозь зубы.— Спуталась с итальянцем.

Милица вздрагивает и съеживается, как от удара. Джованни собирается заступиться за нее, но старший партизан останавливает молодого.

— Оставь их!— говорит он.— Они имели разрешение.— И, возвращая бумагу Лимонэ, добавляет:— Можете идти. Через полкилометра будет дорога, и она приведет вас к итальянским постам. Тут недалеко.

— Спасибо,— говорит Лимонэ и, прощаясь с партизанами, уходит вместе с расстроенной, погрустневшей Милицей.

— Зачем их отпускают? Все равно итальянцы не позволят ему вернуться,— говорит, пожимая плечами, молодой партизан.

— Ошибаешься,— отвечает старший.— Такой отпуск давали у нас уже многим, и они всегда возвращались. Итальянское командование считается с такой бумагой — они верят, что мы в самом деле расстреляем другого пленного, если этот не вернется.

Партизаны смеются и углубляются в лес.

●

Большой двор казармы, где помещается штаб дивизии генерала Панцини. Сейчас весь этот двор завален новенькими, еще в фабричной бумажной обертке, велосипедами, только что прибывшими из Италии. Несколько штабных офицеров рассматривают один из велосипедов, обмениваются замечаниями.

— Наконец-то наши берсальеры * получат свои велосипеды.

— Мы ждали их с первых дней войны.

— По-моему, это новая модель.

— Не знаю, зачем нам велосипеды в этих горах.

Сопровождаемые сержантом и солдатом с винтовкой во двор входят Джованни Лимонэ и Милица. Сержант ведет их к майору, стоящему посередине двора около груды велосипедов. Приходится ждать, потому что майор разговаривает с каким-то капитаном.

Мы видим левую руку этого капитана, обтянутую черной перчаткой, и узнаем нашего знакомца Ферро Мариа Ферри. Только одет он теперь не в форму чернорубашечника, а в армейский мундир. За его спиной трое — судя по лицам, типичные уголовники,— с автоматами.

— Итак, господин майор, очень прошу сегодня же отгрузить эти велосипеды для отряда «сверхотважных»,— говорит Ферро Мариа Ферри.— Я формирую его на вилле «Роза» в десяти километрах отсюда. Мои ребята проследят за погрузкой.

Он прощается с майором и уходит со своим зловещим трио. Сержант подходит к майору, докладывает и передает ему «увольнительную» Лимонэ. Тот читает и пожимает плечами.

— Это должен решить сам генерал,— говорит он.— Веди их к генералу.

●

Казарменный коридор. Сержант оставляет Милицу перед дверью и вводит Лимонэ в кабинет генерала Панцини. Но дверь остается полуприкрытой, и Милица слышит весь разговор.

Генералу Панцини шестьдесят лет. Он славится в итальянской армии своим обостренным чувством военной чести, педантичной приверженностью ко всем воинским уставам и наставлениям и своими несгибаемыми принципами.

Сейчас он внимательно читает партизанскую «увольнительную», Джованни Лимонэ с тревогой следит за его лицом.

— Эта бумажонка меня не касается,— презрительно говорит генерал, швыряя на стол «увольнительную».

— Как же так?— растерянно спрашивает Лимонэ.— А мой отпуск?

---

* Итальянские стрелки.

— Я не давал тебе никакого отпуска,— с нарастающим раздражением отвечает Панцини.— Я не признаю никаких партизан и не собираюсь подчиняться их приказам.

— Но ведь я должен идти домой,— жалобно говорит Джованни.

— Молчать!— взрывается генерал.— Как ты стоишь? Я вижу, ты забыл, что такое солдат итальянской армии и как он должен держать себя перед генералом. Я отучу тебя от этих партизанских замашек.

Джованни Лимонэ испуганно вытягивается, но ему на ум приходит спасительный аргумент.

— Господин генерал,— говорит он.— Они же расстреляют другого, если я не вернусь.

— Я подумал об этом,— возражает, немного успокаиваясь, Панцини.— У тебя есть единственный выход. Ты должен указать нам, где находится партизанский лагерь. Тогда мы разобьем партизан и освободим всех твоих товарищей, только так ты можешь спасти их.

И вдруг дверь в коридор распахивается, и появляется Милица.

— Джованни, не смей им говорить!— кричит она, стоя в дверях.— Они дали тебе отпуск. Ты будешь подлым трусом и предателем, если скажешь... Я не захочу знать тебя...

— Что это?— кричит генерал.— Кто эта женщина?

— Это моя жена, Милица, господин генерал,— поспешно объясняет Лимонэ.— Она со мной... У нас скоро будет сын... Она уже на пятом месяце...

— Джованни, не смей говорить им!— твердит Милица.

— Беременная баба, здесь у меня!..— задыхаясь от ярости, кричит генерал.— Тут казарма, а не родильный дом. Вон отсюда! Гнать ее!

Но когда сержант, бросившийся к дверям, выбегает в коридор, Милица уже исчезает во дворе казармы.

●

В спускающихся сумерках войска движутся через лес, поднимаясь по крутому склону горы. Генерал Панцини, несмотря на свой возраст, идет среди солдат. Рядом с ним шагает приунывший, жалкий Джованни Лимонэ.

Они выходят на поляну, и Джованни показывает на ближнюю гору.

— Вон там,— мрачно говорит он.

— Майор, пусть люди продвигаются осторожнее,— приказывает Панцини сопровождающему его офицеру.— Они вот-вот откроют огонь.

И вдруг на склоне горы, где расположен лагерь партизан, один за другим загораются яркие костры. Генерал слышит песни, доносящиеся оттуда. Он в удивлении останавливается.

— Что за праздник? Что у них происходит?— спрашивает он Джованни Лимонэ.

Но Лимонэ недоуменно разводит руками. Он и сам ничего не может понять.

Внезапно гулкие голоса мощных громкоговорителей разносятся над горами:

— Господин генерал Панцини! Итальянские офицеры и солдаты! Мы поздравляем вас с окончанием войны. Сегодня, 8 сентября 1943 года, Италия вышла из войны. Оглашаем для вас приказ маршала Бадольо, обращенный ко всей итальянской армии.

Все застывают ошеломленные.

— Ура, война кончилась! — первым кричит Джованни Лимонэ и подбрасывает вверх свою пилотку.

Генерал Панцини стоит растерянный, подавленный этой неожиданной новостью.

●

Груда оружия свалена на лесной поляне. Возле нее стоят с автоматами два югославских партизана. Длинной цепочкой движутся мимо этой груды итальянские солдаты и офицеры, и каждый бросает свою винтовку, автомат, пулемет или пистолет.

В стороне под деревом генерал Панцини, лицо его выражает страдание и боль, он словно раздавлен тяжестью унижения, которое ему приходится сейчас переживать.

Три офицера подходят к нему.

— Господин генерал, — говорит один. — Мы просим разрешить нам остаться с партизанами. Мы хотим вступить в отряд и сражаться против немцев.

Панцини едва сдерживает себя.

— Нет! — резко отвечает он и, повернувшись спиной, отходит в сторону.

Но тут к нему обращается один из югославов, поспешно вышедший на поляну из глубины леса.

— Господин генерал, командир отряда просит вас к себе. Я провожу вас.

С угрюмым, мрачным лицом Панцини молча уходит за провожатым.

В стороне на траве сидит Милица. Джованни Лимонэ с умоляющим выражением на лице примостился рядом и пытается взять ее за руку, которую женщина все время отдергивает.

— Ну не сердись, Милица. Не надо, — просит он. — В самом деле, скажи, как ты тут оказалась? Я так удивился.

— А ты думал, я буду равнодушно смотреть, как предают наших людей? — накидывается на него Милица. — Чтобы их всех перебили?! Конечно, я должна была предупредить. Я шла весь день и всю ночь...

— Моя бедная!— ласково и подобострастно говорит Джованни и хочет обнять ее. Но Милица возмущенно отталкивает его руку.

— Уходи! Я не хочу тебя знать. Ты подлый предатель и трус.

— Но ведь война уже кончилась,— жалобно возражает Джованни. — Ты должна меня простить. Даже командир простил меня ради такого события. А ты ведь моя жена. И у нас скоро будет сын. Ну, Милица...

Он ласкается, подлизывается к ней, и, хотя Милица еще отталкивает его, гнев ее явно слабеет.

●

На полянке, в глубине леса, сидят, беседуя, командир партизан и генерал Панцини. Между ними стоит бутылка со сливовицей и две рюмки. Впрочем рюмка генерала остается полной, он не притронулся к ней.

— Мы знали тогда обо всех ваших передвижениях, господин генерал,— говорит, продолжая разговор, партизанский командир.— Ведь в вашем штабе был один из наших людей.

— Кто?— спрашивает генерал.

— Этого я пока не могу сказать,— усмехается партизан.— Но зато однажды вы нас действительно чуть не уничтожили. Помните, в июне? Вы тогда допустили только одну ошибку — не заняли высоту 1900 и оставили нам выход.

— Это не была ошибка,— упрямо говорит генерал.— У вас на этой высоте были крупные силы. А подойти к ней трудно — я бы потерял слишком много людей.

Партизанский командир весело смеется.

— Значит, моя хитрость удалась,— говорит он.— На горе был только десяток моих ребят. Но я приказал им развести сто костров.

Панцини молча пожимает плечами. Ему нечего сказать.

Командир наливает сливовицу в свою рюмку.

— Выпьем за павших, господин генерал. За ваших и наших. За их память.

Партизан хитро смотрит на Панцини. Он правильно рассчитал — от такого тоста генералу неудобно отказаться. Панцини вынужден поднять рюмку и пригубить вино.

— Господин генерал, наше командование предлагает вам три возможности на выбор,— говорит командир.— Ваши люди могут вступить в наши отряды. Вы можете организовать отдельный итальянский отряд и сражаться бок о бок с нами. В обоих случаях мы вернем всем оружие. Но если вы решите возвратиться в Италию, оружие останется здесь.

— Господин командир,— твердо отвечает Панцини.— Для нас война кончилась. Мы вернемся в Италию с оружием или без оружия. Я всю жизнь честно выполнял свой долг военного и выполню его до конца. Я приведу всю вверенную мне дивизию на родину и только после этого сложу свои полномочия.

— Вы совершаете большую ошибку, господин генерал,— говорит партизанский командир.— И вы сами вскоре убедитесь в этом. Вы отдаете своих безоружных людей во власть немцев. Все равно немцы заставят вас воевать на своей стороне или расстреляют, а в лучшем случае пошлют всех в концентрационный лагерь.

— Я не разделяю вашего мнения, господин командир,— сухо возражает генерал.— Я встречался с немцами и как противник и как союзник. Немецкому офицеру всегда было свойственно чувство воинской чести. Я уверен, что нацизм не мог уничтожить этого чувства. Нас будут защищать законы чести и международное право.

— Я сомневаюсь в этом, господин генерал. Во всяком случае, я советовал бы вам двигаться по малоизвестным дорогам и главным образом ночами.

— Не могу принять ваших советов,— упрямо говорит генерал.— Мы пойдем открыто и по прямой дороге.

— Мне очень жаль, — вздыхает командир, поднимаясь с места.— Тогда возьмите на память о нашей встрече вот этот подарок. Он может вам пригодиться.

Он протягивает генералу свой пистолет. Генерал берет его, благодарит и, простившись, уходит.

К неподвижно стоящему командиру подходит комиссар отряда.

— Ну что?— спрашивает он.

— Это безнадежно упрямый старик,— отвечает командир.— Он поведет дивизию в Италию. Он верит, что немцы оставят их в покое. Во всяком случае, мы должны незаметно проводить их хотя бы до границы. Пойдем параллельной дорогой, посмотрим, что будет.

●

Колонна итальянцев движется к границе с Италией.

Хотя люди идут без оружия, генерал Панцини строго поддерживает воинский порядок и дисциплину. Он сам шагает во главе колонны, сухощавый, подтянутый, с хмурым, замкнутым лицом. Потом он выходит на обочину дороги и, стоя с несколькими офицерами, пропускает мимо себя отряды, внимательно вглядываясь в людей.

Словно вместе с его взглядом, камера скользит по рядам солдат. Лица усталые, нередко встревоженные, порой беспечные. Идут тихие разговоры.

— Теперь немцы могут передушить нас, как цыплят. Это хуже, чем в России. Там у тебя все-таки была винтовка.

— Нет, в России было ужасно. Ты не знаешь, что мы пережили на Дону. Там мы поняли, что такое война. Я идиот, что не сдался тогда в плен.

— Ничего, может быть, дойдем благополучно.

Вместе с группой своих «сверхотважных» шагает по дороге капитан Ферро Мариа Ферри.

— Вот увидите, мы еще повоюем,— говорит он пророчески.— Я не верю, что все кончилось. У немцев еще огромные силы.

Внезапно генерал замечает в одном из рядов Милицу. Она идет, держась за руку Джованни Лимонэ, и весело болтает с ним.

— Опять эта женщина!—вскипает генерал.—Кто ее пустил сюда? Беременная женщина в строю армии!

— Это уже не армия, господин генерал,— горько возражает один из офицеров.— Армия не бывает безоружной.

Панцини нечего ответить на это. Он молча опускает голову, страдальчески морщится. А Джованни Лимонэ вместе с Милицей проходят мимо, смеясь и разговаривая.

Сбоку, из-за склона горы, показывается немецкий танк. Он идет прямо на колонну. Из люка показалась и снова скрылась голова немца.

Колонна невольно замедляет шаг. Наступает напряженное молчание. Все взоры направлены на машину. Насторожился и генерал Панцини: вот она, та встреча с немцами, которую он ожидал и которой, не признаваясь никому, боялся.

Танк приближается. Его пушка и пулеметы направлены на колонну. На лицах солдат видны растерянность и испуг.

И вдруг из рядов выходит офицер и быстро направляется к танку. Это капитан Ферро Мариа Ферри. Остановившись поодаль, он поднимает руку в фашистском приветствии.

— Хайль Гитлер!— кричит он.

Из танка не отвечают. Машина достигает колонны и идет вдоль нее, обгоняя марширующих солдат. Дойдя до головы колонны, танк круто поворачивает, взяв ее под прицел своей пушки и пулеметов. В это же время справа и слева из-за холмов появляются другие танки... Три... четыре... пять... Теперь колонна окружена немцами.

Несколько солдат бросаются бежать назад по дороге. Слышен треск танковых пулеметов, беглецы падают. В колонне раздаются крики гнева и отчаяния. Строй перемешивается, колонна превращается в охваченную страхом толпу.

Видя, что люди поддаются панике, Панцини кричит, чтобы колонна остановилась. Потом твердым, решительным шагом, с виду спокойный и невозмутимый, он идет навстречу головному танку. Солдаты немного успокаиваются.

Танк тоже останавливается, словно озадаченный дерзостью этого безоружного человека. Открывается люк танка, и оттуда появляется эсэсовский офицер.

— Господин офицер, я генерал Панцини,— говорит генерал.— Мы выполняем приказ маршала Бадольо и идем к итальянской границе. Для нас война кончилась. Я не понимаю, почему нас окружили. Я надеюсь, что чувство воинской чести, свойственное немецкому офицеру...

— Все мы выполняем приказ, генерал,— перебивает его офицер.— Вы идете к границе, а я получил указание задержать вашу колонну и доставить ее на германский командный пункт. Прошу вас объяснить своим солдатам, что всякая попытка сопротивления или бегства будет подавлена огнем.

Спорить явно бесполезно. Панцини резко поворачивается, полный бессильного гнева и возмущения.

●

Колонна продолжает свой путь под конвоем танков. В мрачном молчании бредут солдаты, угрюмый и подавленный шагает Панцини.

Только там, где идут Джованни Лимонэ и Милица, слышится тихий разговор. Несколько солдат, и в их числе Лимонэ, обсуждают план бегства. Их внимание привлекли глубокие узкие ямы, разбросанные вдоль дороги. В них очень удобно скрыться.

— Мы с тобой сначала. Давай!— шепчет один солдат другому. Первый делает шаг в сторону — и прыгает в яму, второй следует за ним.

Через несколько метров еще одна яма. Другие два солдата скрываются в ней. Теперь очередь Лимонэ и Милицы.

— Ты сразу за мной, я подхвачу тебя,— говорит Джованни.

Он прыгает и принимает на руки Милицу. Они притаились внизу, потом Джованни выглядывает.

Все как будто осталось по-прежнему, и беглецов, кажется, не заметили. Колонна продолжает путь. Но вдруг один из конвоирующих танков останавливается у ямы, где скрылись первые два солдата. Из люка появляется эсэсовец с автоматом. Направив автомат в яму, он выпускает туда длинную очередь. Слышится истошный вопль человека, все смолкает. Танк движется ко второй яме.

— Мы погибли!— говорит Джованни с побелевшим лицом.— Милица, они нас расстреляют!

Внезапно неподалеку раздаются очереди пулеметов, винтовочная стрельба, разрывы гранат. Танк резко сворачивает в сторону.

Это югославские партизаны. Они все время издали следили за колонной и теперь напали на немцев, чтобы дать возможность итальянцам бежать.

Танки отвечают на огонь партизан. Кое-кто из итальянских солдат, сумевших припрятать оружие, тоже стреляет в немцев. Ферро Мариа Ферри яростно кричит:

— Предатели!.. Прекратите огонь!.. Это союзники!..

Его не слушают, а один из немцев дает ему в руки автомат, и Ферри открывает огонь по сражающимся или бегущим итальянцам.

Большая часть итальянцев бросается в бегство. Одни просто удирают с поля боя, другие бегут навстречу партизанам. Многие попадают под огонь пулеметов и падают убитые или раненые.

Джованни Лимонэ быстро выкарабкивается из ямы, помогает вылезти Милице. Держась за руки, они бегут вместе с другими к партизанам. Но в сумятице этого бегства, под огнем, они теряют друг друга, и Джованни, растерянно оглядываясь, останавливается.

— Милица! Милица! — отчаянно кричит он.

Внезапно совсем рядом ложится пулеметная очередь из танка. Джованни падает на землю, слыша, как откуда-то спереди, со стороны партизан, раздается голос Милицы:

— Джованни, я здесь. Где ты, Джованни?!

Лимонэ пытается встать, но над головой снова свистят пули, и он опять приникает к земле.

Партизаны отходят. Они выполнили свое намерение и помогли бежать тем итальянцам, которые хотели это сделать. Большая группа итальянских солдат уходит теперь в леса вместе с партизанами. Среди них и Милица, которая спрашивает всех:

— Вы не видели моего Джованни? Не знаете, где Джованни Лимонэ? Он не погиб?

●

Ночь. Оставшиеся от колонны генерала Панцини солдаты и офицеры собраны в полуразрушенном монастыре на берегу моря — импровизированном концентрационном лагере.

Расхаживают эсэсовские часовые с автоматами. Во дворе стоят танки. Повсюду немецкие солдаты и офицеры.

Итальянцы сидят на полу в большом монастырском зале. Группа офицеров собралась в углу и о чем-то оживленно разговаривает. Генерал Панцини то задумчиво и мрачно шагает взад и вперед, то останавливается у окна, слушая ночной плеск моря и далекий лай собаки в соседней деревне.

Двое офицеров подходят к нему.

— Господин генерал, — понизив голос, говорит майор. — Мы решили бежать и предлагаем вам присоединиться к нам.

— Я запрещаю вам делать всякие попытки к бегству, — отвечает генерал. — Мы находимся под защитой воинского устава и не должны провоцировать немцев.

— Но вы же видели, что произошло сегодня, генерал, — с укором возражает второй офицер, подполковник.

— Это недоразумение! — отрезает генерал. — Как только появится кто-нибудь из старших немецких офицеров, все изменится. Они должны отпустить нас. Я запрещаю вам бежать.

— Мы сожалеем, господин генерал, но будем вынуждены в первый раз не подчиниться вашему приказу,— решительно говорит майор. Генерал краснеет от гнева.

— Что?! Вы забываетесь, господин майор. Я командую здесь! Я отдам вас под трибунал, когда мы вернемся в Италию.

— Командуют здесь немцы,— с горечью возражает майор.— А в Италию мы не попадем, потому что нас всех расстреляют или отправят в лагеря, и это будет благодаря вам, господин генерал.

В первый раз Панцини слышит такие слова от своих офицеров. От ярости он не может сказать ни слова; офицеры отходят от него.

●

В другом помещении монастыря — те из итальянцев, которые перешли на сторону немцев. Здесь Ферро Мариа Ферри со своими «сверхотважными», несколько десятков других офицеров и солдат. Они сидят вместе с немцами, пьют вино, играют в карты, хохочут и подпевают эсэсовцам, затянувшим неизменную «Лили Марлен».

●

Рассвет. Во дворе монастыря суета, хлопанье дверьми, отрывистые команды. Из дверей выводят итальянских солдат и прикладами загоняют их в кузовы нескольких грузовиков. Солдаты кричат, протестуют, зовут на помощь.

Появляются Панцини и офицеры — они прибежали на шум.

— Господин генерал, спасите нас. Они увозят нас на расстрел!— кричит Джованни Лимонэ, которого пинками и ударами уже заставили влезть в кузов.

— Господин капитан Пинокки, я из вашего батальона,— кричит другой своему офицеру.— У меня трое детей дома. Не позволяйте нас убивать.

Генерал Панцини подходит к эсэсовскому офицеру, распоряжающемуся погрузкой.

— Я протестую, господин офицер,— говорит он.— Почему увозят моих солдат?

Немец любезно улыбается.

— Они едут всего только на дорожные работы, господин генерал. Нам необходимо восстановить одну из дорог, взорванную партизанами. Вы можете быть совершенно спокойны — для паники нет оснований.

— Тогда я прошу, чтобы меня и моих офицеров тоже взяли на эти работы.

Немец улыбается еще любезнее.

— Мое командование никогда не простило бы мне, господин генерал, если бы я взял офицеров для земляных работ. Я уверяю вас, солдаты вернутся после полудня.

Грузовики уезжают. Несколько итальянских офицеров все-таки вскочили в машины на ходу, не желая оставлять своих солдат.

●

Капитан Ферро Мариа Ферри стоит перед эсэсовским офицером, который утром отправлял солдат.

— Мы оставим вам пятнадцать ваших молодцов, капитан, и вооружим их автоматами. Здесь всего тридцать пять офицеров, и они все без оружия. Ваших сил будет вполне достаточно. А к завтрашнему утру мы вернемся. Это небольшая акция против партизан.

— Но ведь после полудня вернутся солдаты, господин штурмбаннфюрер,— говорит с сомнением Ферро Мариа Ферри.— Тогда под моей охраной окажется слишком много людей.

Немец усмехается.

— Вы можете быть спокойны, господин капитан. Солдаты больше сюда не вернут - ся. Они отправлены в другое место.

— Хорошо. Тогда я принимаю это поручение,— важно соглашается Ферри.— Разрешите мне самому отобрать тех, которые останутся в охране.

— О, конечно,— соглашается немец.— Мы уверены, что такой испытанный воин, как вы, сумеет поддержать тут порядок.

●

Близится вечер. Офицеры ждут у окон, на балконе, во дворе. Солдаты все не возвращаются. Ожидание становится все более тягостным. Генерал расхаживает по комнате и часто поглядывает на часы.

Немцев у дверей и во дворе сменили «сверхотважные» Ферро Мариа Ферри, зорко поглядывающие за пленными и резко окликающие каждого, кто подходит близко к воротам:

— Назад! Стреляю!

Наконец вдали слышится шум грузовиков. Все напряженно ждут. Машины въезжают во двор монастыря пустые, как гробы.

●

Стиснув зубы, опустив голову, Панцини по-прежнему расхаживает у окна. День догорает, с моря доносятся пронзительные крики чаек.

В углу комнаты человек десять офицеров что-то горячо обсуждают. Время от времени они поглядывают на генерала, который весь ушел в свои мрачные мысли. Потом майор встает и подходит к Панцини.

— Господин генерал!— говорит он особенно значительно и твердо.

— Что?— вздрагивает Панцини.— Что вам угодно, майор?

— Нам известно, что у вас есть пистолет, господин генерал. Мы, ваши офицеры, просим вас, во имя нашей и вашей чести, отдайте нам этот пистолет!

Панцини думает, молча лезет в карман, достает пистолет, подаренный югославским партизаном, и отдает его майору. Майор благодарит и быстро отходит к другим офицерам.

Офицеры один за другим покидают помещение. В зале остается один генерал. Его шаги гулко звучат на каменном полу.

Внезапно во дворе раздаются выстрелы, крики, автоматные очереди, эта стрельба нарастает и вдруг начинает ослабевать. Генерал молча слушает.

Вбегает майор. Его щека в крови, мундир разорван.

— Победа, генерал!— кричит он.— Мы перестреляли этих негодяев. Скорее идемте, нам надо бежать, пока не вернулись немцы. Нельзя терять ни минуты.

Генерал молча идет к дверям. Они выходят во двор и направляются к воротам, где их ждут уже вооружившиеся остальные офицеры.

И вдруг в сгущающихся сумерках генерал чуть не натыкается на тело, повешенное на высоком суку большого дерева. Человек повешен вниз головой за ноги, руки его бессильно болтаются по обе стороны головы. На одной руке—черная перчатка. В лысой голове повешенного чернеет пулевое отверстие.

Генерал несколько секунд вглядывается в лицо мертвого и быстро шагает к воротам.

●

Утро в лесу. Генерал Панцини в задумчивости сидит на пеньке. Поодаль совещаются офицеры. Потом они все вместе подходят к нему.

— Господин генерал, мы все решили идти к партизанам, — говорит майор. — Мы просим вас идти вместе с нами.

Панцини долго думает и встает с пня.

— Благодарю, друзья мои, — говорит он. — Но не могу принять вашего предложения. Я не задерживаю вас, потому что уже не имею права брать на себя ответственность — я слишком много ошибался. У меня осталось право распоряжаться только собой. И я возвращаюсь в Италию, чтобы до конца выполнить свой долг.

Офицеры пытаются уговорить его.

— Вы все равно попадете к немцам...

— Вас расстреляют после нашего побега...

— Это безумие, генерал...

Панцини поднимает руку, приказывая всем замолчать.

— Я принял решение, — говорит он, — и вы знаете, что я не меняю своих решений.

Да, его офицеры знают это хорошо, и никто больше не решается возражать.

— Но вам нельзя идти так... в мундире, — говорит майор. — Вам надо надеть крестьянскую одежду.

— Это не играет роли, — говорит генерал.

— Нет, генерал, мы просим вас уступить в этом, — настаивает майор.

— Идти так — значит совершить самоубийство, генерал, — поддерживают его другие.

Один из офицеров приносит крестьянское пальто и шляпу. Генерала почти силой заставляют надеть их. Потом ему дают на дорогу буханку простого крестьянского хлеба.

Ставший сразу каким-то смешным и жалким стариком в этой непривычной для него одежде, с хлебом под мышкой, генерал вдруг вытягивается перед своими офицерами и отдает им честь. Он явно взволнован. Генерал делает резкий поворот через левое плечо и уходит, не оборачиваясь, неторопливым и твердым военным шагом. Офицеры молча смотрят вслед, пока он не скрывается за деревьями.

●

Солнце уже довольно высоко. Генерал Панцини идет через громадное поле, держа путь на запад. Где-то уже недалеко должна пролегать граница. Он шагает медленно, и сейчас, когда на него никто не смотрит, генерал как-то старчески ссутулился и поник. Теперь Панцини похож на старого крестьянина, возвращающегося домой после утренней работы в поле. Он проголодался и, отщипывая маленькими кусочками хлеб от буханки, жует на ходу.

Назойливый гул самолетов привлекает его внимание. Генерал останавливается, прикрывая глаза ладонью, смотрит вверх. Это итальянские самолеты. Но почему они не пролетают, а кружат над этим полем?

И вдруг одна за другой отделяются от самолетов черные точки, в воздухе разом распускаются десятки, сотни белых куполов парашютов. Самолеты выбросили десант.

Генерал, чувствуя опасность, торопится уйти с этого поля, он сворачивает в сторону, прибавляет шагу. Но уже поздно, и повсюду — впереди, сзади, слева и справа от него,— на поле опускаются парашютисты, вооруженные автоматами.

Он молча идет мимо них, стараясь не глядеть по сторонам и надеясь, что его не остановят. Но эта надежда напрасна.

Вот впереди два парашютиста, скатав свои парашюты, стали на дороге, поджидая генерала. Один на ломаном хорватском языке начинает расспрашивать Панцини — нет ли поблизости партизан и где тут ближайшая деревня. Они явно принимают его за крестьянина.

— Не знаю,— отвечает Панцини по-итальянски.— Я не из этих мест.

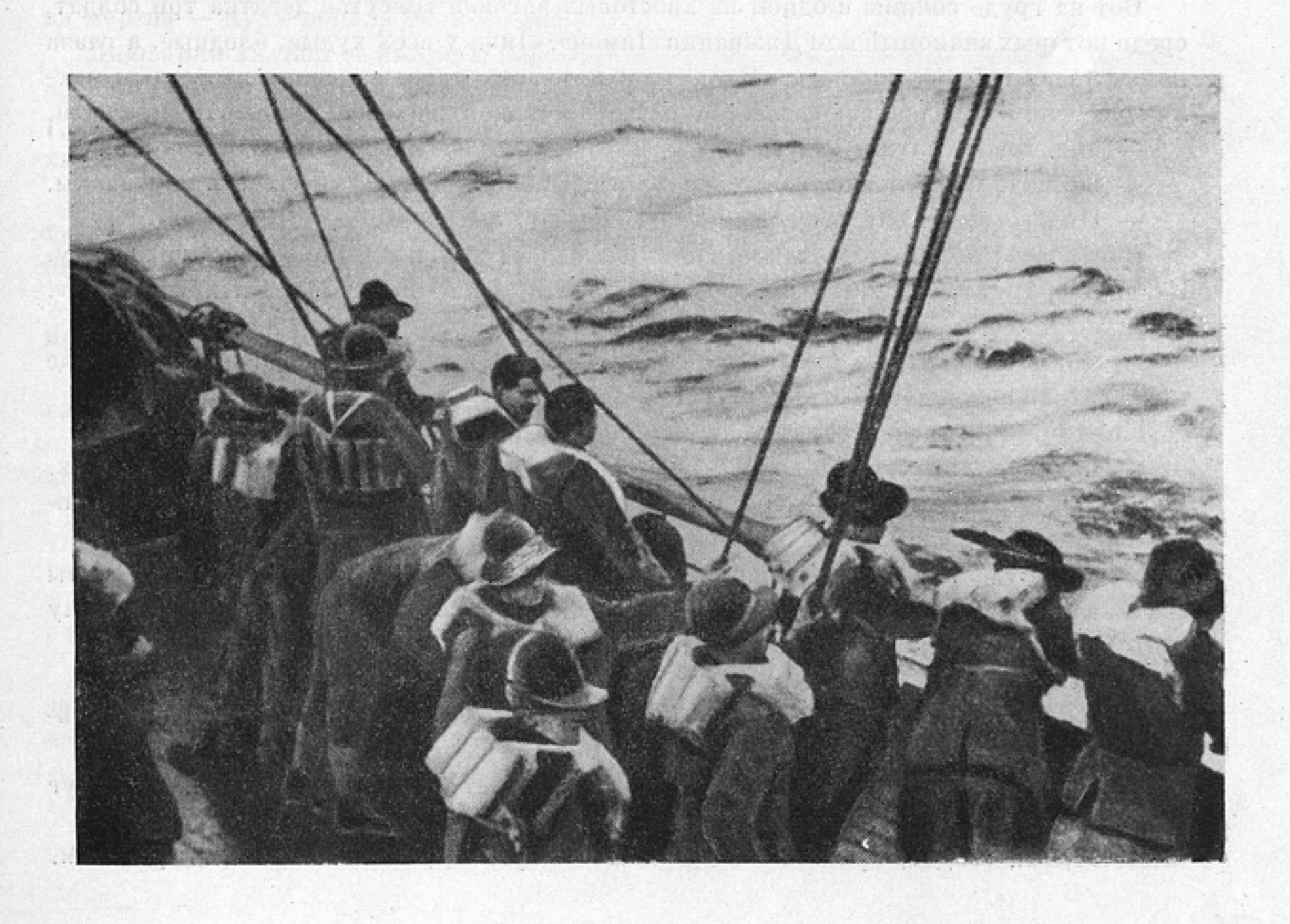
— Он просто не хочет дать нам сведений,— говорит другой парашютист.— Он, наверно, сам партизан или партизанский лазутчик.

— А ну, говори, сын шлюхи!— наставляет на него автомат первый парашютист.— Иначе я тебя пощекочу свинцовым перышком.

И тогда генерал Панцини в полной ярости сбрасывает с себя крестьянское пальто, шляпу, швыряет на землю буханку хлеба и остается перед парашютистами в своем генеральском мундире со всеми орденами.

— Я генерал итальянской армии,— кричит он,— и извольте разговаривать со мной, как подобает говорить с генералом!

Парашютисты, опешив, смотрят на его генеральский мундир. Потом вдруг оба начинают хохотать.



— Беглый генерал!— говорит один.— Бросил свои войска и драпает!

— Такой же изменник, как их Бадольо,— соглашается второй.— Ты сын шлюхи, а не генерал!

— Тебе командовать овцами в хлеву!

— Негодяи! Мерзавцы!— топая ногами, кричит Панцини.—Вы ответите за оскорбление генерала. Я расстреляю вас.

Но парашютисты только покатываются от хохота и сыплют ругательствами. Панцини поворачивается и уходит своим твердым спокойным шагом, не обращая внимания на то, что кричат ему вслед.

— Стой!— слышится сзади.

Генерал не оборачивается. Слева из-за горы вдали показывается синяя гладь моря и белая россыпь домов большого города. Это Италия.

И вдруг раздается очередь. Панцини вздрагивает и останавливается. Пуля попала ему в спину. Он медленно поворачивается.

— Убийцы! Негодяи! Вас повесят!— кричит он.

Еще одна очередь, генерал Панцини падает, держась за грудь.

●

Снова эшелон. Товарный поезд идет вдоль гор около морского побережья. Все двери вагонов наглухо закрыты и запломбированы, на маленьких окнах — решетки, на площадках — эсэсовская охрана с пулеметами.

Этот поезд везет солдат генерала Панцини в Германию, в концентрационные лагеря.

Вот на груде соломы в одном из хвостовых вагонов трясутся десятка три солдат, среди которых знакомый нам Джованни Лимонэ. Лица у всех худые, бледные, а глаза полны тоски и безнадежности. Люди сидят и лежат, отдаваясь своим невеселым мыслям, и лишь изредка завязывается разговор, такой же безнадежный и мрачный.

— Мне говорил один немец, что из их лагерей уже никто не возвращается.

— Не надо было слушаться генерала и офицеров. Мы бы все ушли в партизаны.

— Ничего еще, если везут в лагерь. А вдруг расстрел.

Наступает тягостное молчание. Поезд замедляет ход, поднимаясь, видимо, в гору. И вдруг снаружи слышатся пулеметные очереди, выстрелы, взрывы и крики «ура».

Джованни Лимонэ первым вскакивает на ноги.

— Это партизаны!— кричит он.— Они напали на поезд. Надо бежать! Скорее! Где та железка, которую мы отодрали от стены?

Кто-то приносит железную полосу с ввинченными в нее болтами.

— Давайте ломать эту доску,— командует Лимонэ. — Она послабее других.

Солдаты лихорадочно возятся, отдирая от пола одну из досок. А снаружи разгорается стрельба, и пули стучат в стенки вагона.

Наконец удается выломать две доски. В полу зияет дыра, через которую видны мелькающие шпалы. Впрочем, поезд идет еще медленно, с трудом взбираясь по крутому подъему.

Солдаты опасливо толпятся около дыры.

— Я иду! — решается наконец Лимонэ. — Надо только упасть точно между рельсов. Вы — за мной!

Он спускает ноги в дыру и падает. За ним прыгает второй, потом третий, и вдруг из-под колес раздается вопль человека.

Четвертый солдат, приготовившийся было к прыжку, вытаскивает из дыры ноги.

— Нет. Опасно,— говорит он.— В лагере все-таки можно остаться живым.

Солдаты один за другим отходят в сторону, молча рассаживаются на соломе По-прежнему слышится перестрелка.

●

Джованни Лимонэ, вытянувшись, уткнув лицо в землю, лежит между рельсами. Мимо него грохочут колеса. Потом грохот прекращается, и он поднимает голову.

Медленно удаляется последний вагон. На тормозной площадке, перегнувшись головой вниз, висит убитый эсэсовец. Другой, рядом с ним, стреляет из пулемета куда-то в сторону.

Вдруг Джованни видит там, куда стреляет немецкий пулеметчик, нескольких партизан, бегущих за поездом, и среди них Милицу, свою Милицу с автоматом в руках. Вот она остановилась и, припав на колено, дает очередь по немцу.

— Милица! Милица!— кричит Джованни и, вскочив, бежит к ней.

Милица услышала его. Она перестает стрелять, оборачивается и, увидев Джованни, вскакивает на ноги.

— Джованни? Мой Джованни!

Она бежит к нему навстречу, окрыленная, счастливая, с широко раскрытыми, сверкающими глазами. Вдруг новая пулеметная очередь раздается с поезда, и Милица ничком падает на землю.

Крик ужаса вырывается у Джованни. Еще не в силах поверить тому, что случилось, он подбегает к неподвижно лежащей Милице, приподнимает с земли ее голову. Милица мертва — пуля попала ей в затылок.

Джованни хватает ее автомат, лежащий рядом, и, стоя на колене, бешено, неистово стреляет по немецкому пулеметчику, пока не кончается обойма.

Но поезд уже прибавляет ход и скрывается за поворотом дороги. Стрельба затихает.

Джованни вешает на шею автомат, поднимает на руки тело Милицы и несет его туда, где группой стоят партизаны — югославы, итальянцы, присоединившиеся к ним, солдаты, бежавшие с поезда.

Партизаны расступаются. Джованни кладет Милицу на траву. Все снимают шапки, молча стоят над ее телом.

Потом итальянцы оглядываются. Широкая равнина уходит к дальней синей глади моря, зеленая, залитая солнцем равнина...

— А ведь мы уже стоим на земле Италии,— говорит кто-то.— Мы вернулись домой, ребята!

●

Перед нами снова тот вагон, из которого бежал Джованни Лимонэ.

Чернеет в полу дыра, оттуда слышен частый постук колес, вагон мотает из стороны в сторону и подбрасывает на стыках.

На соломе молча, с пустыми, тоскливыми глазами, сидят и лежат итальянские солдаты, которых этот мрачный эшелон влечет навстречу неизвестной и такой же мрачной судьбе.

Камера медленно проходит по их лицам. Этими кадрами завершается наш фильм.

Письма о комедии

Рисунки Рене Оивяна

Советская кинокомедия родилась давно, и все же мы снова готовы хлопотать вокруг нее, как вокруг новорожденной.

Хлопоты начал Сергей Михалков выпуском первого номера сатирического журнала «Фитиль» и обращением в пятом номере нашего журнала к писателям, режиссерам, актерам с призывом растить дитя вместе.

В ответ на призыв Сергея Михалкова посыпались отклики от тех, кто хочет холить и лелеять этого ребенка.

Какие родители не мечтают, чтобы у их ребенка сформировался спокойный, уживчивый характер? Так и говорят, когда хотят похвалить: какой он хороший, всегда уступит место другим, никогда никого не тронет, ни над кем не насмехается. В данном случае все наоборот: весь огромный коллектив родителей кинокомедии хочет воспитать в ней характер самый «отрицательный» —задиристый, неуступчивый, колючий, хочет, чтобы она, боже упаси, никому не уступала своего места, чтобы она смеялась в полный голос, даже издевалась бы над теми, кто этого заслуживает.

Естественно, все желают ей добра, но никто не хочет, чтобы ее путь был безмятежным и легким, ее хотят вырастить крепкой, сильной, а главное, боевой. И поэтому заранее указывают, какие препятствия ей придется сокрушать, с какими явлениями придется столкнуться.

Мы печатаем здесь первые отклики и приглашаем всех внести посильный вклад в дело повышения «отрицательных» качеств ребенка.

Игорь ИЛЬИНСКИЙ: Я — ЗА ВООРУЖЕНИЕ СМЕХОМ...

С большой радостью и удовлетворением встретил я письмо С. В. Михалкова, помещенное в журнале «Искусство кино». Я являюсь таким же, как и он, оптимистом и энтузиастом в утверждении сатиры и комедии как в кино, так и в театре (хотя, замечу в скобках, некоторые обстоятельства никак не способствуют энтузиазму. Еще примерно девять лет тому назад режиссер Ф. Эрмлер закончил комедию «Разбитые мечты», а выходит она только сейчас... Да и то в «искалеченном», «порезанном» виде).

Мне кажется, что смех — о р у ж и е, и, пожалуй, то единственное оружие, которое ни в коей степени не требует разоружения (даже контролируемого). Как было бы великолепно (и я убежден, что так это и будет!), если бы из всех оружий в мире остался один смех, тот с в е т л ы й смех, о котором сказал Гоголь, что он велик и высок тем, что «весь излетает из светлой природы человека,—излетает из нее потому, что на дне ее заключен вечно бьющий родник его, который углубляет предмет, заставляет выступить ярко то, что проскользнуло бы, без проницающей силы которого мелочь и пустота жизни не испугала бы так человека... Засмеяться добрым, светлым смехом может только одна глубоко добрая душа... Но не слышат могучей силы такого смеха. Только тому, что произносится суровым, напряженным голосом, дают название высокого...»

Я также прошу всех авторов, к которым обращается Сергей Владимирович, и прежде всего его самого поработать над новыми большими комедийными и сатирическими произведениями. Мы должны сбросить с себя все психологические путы, оставшиеся еще в нашем сознании с уродливых времен культа личности. Ведь и тогда говорили и утверждали, что нам нужны Гоголи и Щедрины, но скептики-остряки справедливо прибавляли: нам нужны подобрее Щедрины и такие Гоголи, чтобы нас не трогали. Так вот, мне кажется, надо смело смеяться над всем, что достойно осмеяния. И трогать всех, кто достоин смеха. Наш народ так вырос, что он сам о т м е т е т

и не примет недостойное и злопыхательское в могучем оружии смеха. Сам Сергей Михалков сейчас взялся за очень полезное дело: всесоюзный сатирический киножурнал «Фитиль». Я сразу откликнулся на его предложение, принял участие и закончил уже два «микрофильма». Один идет $2^1/_2$ минуты, другой $5^1/_2$ минут. Это маленькие кинофельетоны для первых двух номеров журнала. Названия их: «Патологический случай» и «В одном сапоге». Но, дорогой Сергей Владимирович, я считаю эти микрофильмы своеобразной разминкой перед большой работой, о которой, ты знаешь, я мечтаю и которой и ты и другие комедийные авторы должны помочь.

Борис ЛАСКИН: НУЖЕН ТОЧНЫЙ РАСЧЕТ

Дорогой Сергей Владимирович!

С большим интересом и с удовольствием прочитал твое письмо. Адресованное собратьям из цеха сатиры, письмо это ставит множество очень важных вопросов, и каждый из них располагает к подробному, обстоятельному ответу.

Я глубоко убежден в том, что будет много желающих ответить на письмо. Каждый, вероятно, скажет о том, что его тревожит, печалит, вдохновляет. Я ненадолго займу трибуну. Я буду краток.

Ты пишешь о том, что немало комедийных замыслов было выкорчевано перестраховочными карандашами редакторов, инспекторов, инструкторов, начальников, замов, помов. Комедии «подправлялись», «улучшались», так что в конце концов от них ничего не оставалось.

«Так было,— пишешь ты и далее, невольно выдавая желаемое за действительное, продолжаешь: — Теперь мы можем, наконец, обрести самостоятельность в нашей работе на киностудиях и сами решать, что лучше и что хуже».

Признаюсь честно, я предпочел бы вместо слов «мы можем, наконец, обрести самостоятельность» прочитать — «мы обрели, наконец, самостоятельность».

Думаю, что ты понимаешь, о чем идет речь.

Очень уж хочется, чтобы нам, работающим в трудном и беспокойном жанре сатиры и юмора, больше доверяли. Веселое и озорное дитя — Комедия — в сущности, давно уже не дитя. Она выросла из детских штанишек, ее не нужно столь назойливо опекать, одергивать и водить за ручку. Пусть она сама переходит улицу!

Пора на киностудиях позволить нам самим решать, что лучше и что хуже.

Пусть творческая инициатива собратьев из цеха сатиры станет творческой практикой.

Растрогать зрителя легче, чем рассмешить. Это так. Ибо плачут люди по сходным причинам, а смеются по разным. Хотя бы именно поэтому можно рискнуть и не на словах, а на деле вверить судьбу комедии самим ее создателям. Я уверен, что это принесет пользу.

И еще об одном мне хочется сказать.

Ты совершенно прав, когда пишешь, что «в создании комедии возможны некоторые просчеты. Но ведь и хорошие артиллеристы не накрывают цели без пристрелки».

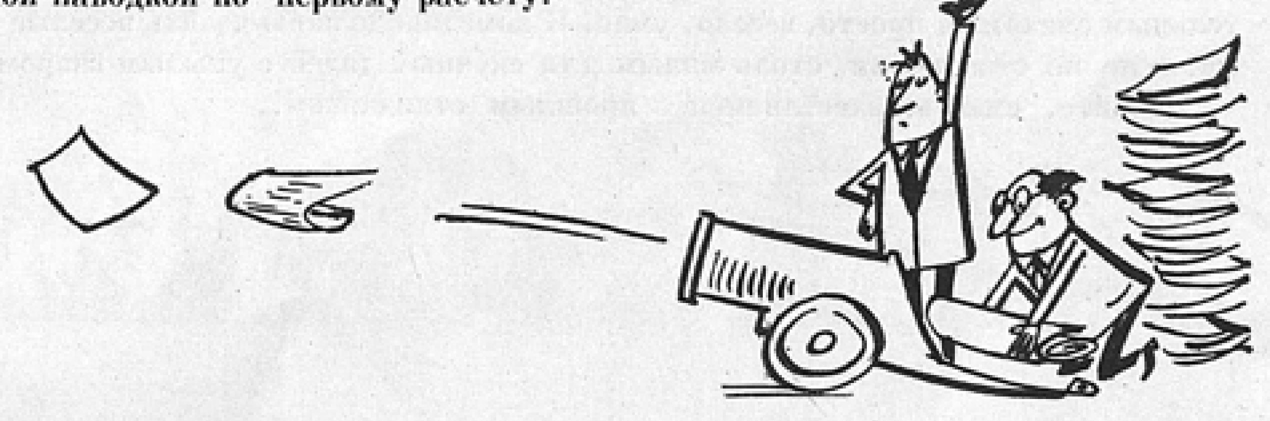
Этот пример безукоризненно точен. Но хочется спросить, возможен ли случай, когда за недолет или перелет артиллерийский расчет вообще выводится из боя, как несправившийся?.. Вряд ли!

Если бы такое происходило, мы бы никогда не научились вести меткий сатирический огонь, что весьма устроило бы тех, кто является живыми мишенями для нашей сатиры.

Как я уже сказал, пример который ты привел, очень удачен. В заключение я хотел бы его несколько развить.

Представим себе такую ситуацию.

На творческом «поле боя» взаимодействуют два орудийных расчета. Один расчет — Творческий — состоит из Пишущего, Ставящего, Снимающего и Играющего. Рядом изготовился второй расчет — Критический. И вот, когда второму расчету кажется, что первый допустил ошибку и не сразу накрыл цель, второй расчет ничтоже сумняшеся бьет прямой наводкой по первому расчету.



Бывает такое? К сожалению, бывает.

А почему?

А потому, что Критический расчет, как мне кажется, на поверку частенько оказывается некомплектным. Он состоит из Указующего, Заряжающего и Поражающего.

А нужен, всегда нужен еще один номер — Думающий.

И он не просто нужен. Он необходим. Потому что в решении важнейшей проблемы создания советской кинокомедии есть о чем подумать!

Мария МИРОНОВА: ДОЛОЙ СТАНДАРТ!

Актриса комедийная, я хочу смеяться и заставлять смеяться других. Трудное это дело — смех. И писать весело об этом веселом деле нельзя, даже наоборот: занимаясь комедией уже много лет, я, надо сказать, помрачнела, соскучилась. Соскучилась по хорошей роли, а помрачнела от стандарта, по которому у нас «лепятся» многие комедии.

Происходит это так. Подбор актеров на роли часто поручается ассистентам режиссеров, которые ищут исполнителей «по типажу». Например, роль мещанки — халат «в лапках», бигуди в волосах, «хохмочки» в тексте. Значит — кто? В первую очередь, конечно, предлагают Фаине Раневской и в том случае, если она отказывается, предлагают Зое Федоровой или мне. Когда мне звонят с киностудии, я еще до того как спросить о сценарии, режиссере, о роли, задаю такой вопрос: «А что, Фаина Григорьевна Раневская уже отказалась?» Следует тяжелая пауза с хмыканьем и меканьем, а затем неестественно простым тоном мне говорят: «Да... нет... она, знаете ли, кажется, больна...»

Я глубоко уважаю и очень люблю нашу замечательную актрису Фаину Григорьевну, но вместе с тем благословляю небо, что она не отказалась играть в фильме «Осторожно, бабушка!» и приняла на себя все невзгоды по этой картине. Ведь иначе позвонили бы мне, и тогда фильм назывался бы «Осторожно, тетя!» — поскольку я по возрасту гожусь пока еще только в тети.

Довольно стандарта! Не хочу я больше играть бесконечных «бигудейных» дамочек. Пусть эту мещанку сыграет актриса, которая никогда еще этого не делала. У нее такая мещаночка заиграет другими красками и предстанет в другом обличье.

Каждый из актеров, которых Вы, дорогой Сергей Владимирович, перечислили в Вашем письме, может сыграть все что угодно. Так вот не надо подгонять их под куцые режиссерские стандарты. Надо писать для них специальные сценарии.

У каждого из нас есть своя мечта, и писатели должны помочь нам осуществить ее. Я, например, мечтаю сыграть хитрую, смешную, веселую русскую бабу, которая смеется заливисто, хорошим открытым смехом. Вот я очень хочу, чтобы для меня написал роль А. Макаенок, я просто мечтаю сыграть роль в сценарии, написанном Макаенком. Он может это сделать, он должен прийти в кино. (Я сейчас подумала: вдруг он напишет сценарий, а ассистент пригласит на «мою» роль, например, Татьяну Пельтцер... Или если мое желание осуществится лет через десять, я смогу сыграть только бабушку той колхозницы, о которой мечтаю!.. Ох, жутко!)

Нам всем хочется «озорничать» в веселой комедии и смеяться не вымученным, не назидательным смехом, а просто, весело, умно. И комедию должны делать веселые люди, делать по-своему, а не по стандартам, столь милым для скучных дядей с унылым взором и трусливым сердцем.

Давайте, смеясь, расстанемся с прошлым стандартом!

Леонид ЛИХОДЕЕВ: **ДЕРЗАТЬ — ТАК ДЕРЗАТЬ...**

Проникновенное письмо почтенного Сергея Владимировича сделало свое дело. К мечам рванулись наши руки... До этого письма они, естественно, блуждали в разных плоскостях, зазря болтались и наводили на мысль: а не оборвать ли их вовсе.

Теперь все по-иному. Теперь каждый, у кого есть руки, твердо знает, для чего ему таковые дадены. Для того, чтобы бороться за сатиру.

Как же за нее бороться? Каковы правила борьбы? Допустимы ли двойные нельсоны и захваты в партере? Разрешено ли смазывание с целью ускользания? Как быть с подножками? И кто, наконец, будет свистеть в свисток при этой классической борьбе? Какой арбитр?

Во первых строках своего письма Сергей Владимирович пишет в том смысле, что оружие должно стрелять. С этим нельзя не согласиться, если иметь в виду, что это оружие — огнестрельное. А если оно холодное? Бывает же и холодное оружие. Из холодного оружия не стреляют. Им брякают. Так вот по линии бряцания холодным оружием мы занимаем более высокое место, чем по линии стрельбы из огнестрельного. Мы любим бряцать, дорогой читатель, и не очень любим стрелять. Наступают моменты, когда сатирик-юморист на полном серьезе спрашивает у самого себя:

— А не побряцать ли? Почему бы не побряцать? Жалко, что ли? Можно и побряцать...

И бряцает.

Недавно меня позвали на симпозиум, посвященный не то сатиризации кинофикации, не то кинофикации сатиризации.

Участники симпозиума съехались на боевых конях при полных доспехах и с копьями под мышкой.

Со стороны это выглядело внушительно. На гербах участников горели девизы. От одних девизов брал озноб — такие они были смелые и решительные.

И вот началось бряцание.

И первое же копье оказалось бумажным. Обыкновенной бумажной трубочкой. Обыкновенной свернутой заявкой, на коей был изображен беспощадный сюжет о том, как к дяде в колхоз приехала из города племянница и как ее сначала не узнали, а потом узнали, в результате чего дядя оказался бюрократом. Очень такой острый сюжет и даже весьма актуальный. Про деревню...

Хозяин бумажной трубочки нахально топтался на виду у всех, и в такт ему благожелательно кивал головой арбитр. Свисток лежал рядом, возле пепельницы. Арбитр всем своим видом подчеркивал, что свистка больше не будет, что не те уже времена.

И тогда кто-то крикнул:

— Опять халтура?

Это замечание шокировало арбитра. Арбитр взял свисток и свистнул.

— Не надо, — сказал он,— зажимать творческую фантазию.

— Но это же халтура! — настаивали с мест.

Но арбитра трудно было сразить. Он был слишком опытен, чтобы не завладеть положением с ходу. Он сказал:

— Товарищи! Халтуре не место в наших рядах! Кто возьмет на себя смелость утверждать обратное? Никто! Почему? А потому, что в наших рядах не место халтуре! Более того — каждому честному труженику ясно, что не в наших рядах место халтуре и нехалтуре место в наших рядах!

И обернувшись к владельцу трубочки, арбитр вежливо добавил:

— Продолжайте. Очень интересно.

И тогда взрослые люди стали расходиться. Они поняли, что арбитр свистит невпопад.

Конечно, времена «не те». Конечно, зажимать фантазию немодно. Как говорили герои-матросы, довольно назажимали. Но если у арбитра рядом с пепельницей лежит свисток — арбитр не может не свистнуть. А арбитр — тоже человек. У него есть душа. А душа покоя просит. А халтура для того и существует, чтобы приносить покой душе. Вот и вся механика борьбы за сатиру.

Когда начинается какое-нибудь святое дело, первыми откликаются халтурщики. Такова их природа. Бывали моменты в нашей быстротекущей жизни, когда к дяде на завод приезжала племянница из деревни и ее сначала не узнавали, а потом узнавали, в результате чего дядя опять-таки оказывался бюрократом. Тоже увлекательный и острый сюжет. Но уже про завод.

Халтурщику все равно, про что бряцать. И арбитры благожелательно слушают и мурлычут про себя: «Что-то слышится родное в этих песнях ямщика».

А ямщик, естественно, уныло напевает.

Я готов присоединиться к мужественному призыву Сергея Владимировича и так же довольно чистосердечно вопросить: что мешает нам с новой силой открыть свой талант в кино? Действительно, что бы это нам могло помешать? Ни в жизнь не догадаемся! Неужели «перестраховочные карандаши»?

Конечно, времена меняются. А дальше я почти цитирую.

Вот, скажем, глубокоуважаемый Иван Александрович Пырьев — инициатор сатирического альманаха, которому почему-то нет продолжения. И с чего бы это так?

Или Эльдар Рязанов, которому было тепло после «Карнавальной ночи» и стало прохладно после «Человека ниоткуда». Почему бы это он обратился к делам давным-давно прошедших дней, в то время как юмор требует мужества, а главискусство требует жертв? Чудно как-то, не правда ли? Сергей Владимирович так и пишет: вернись, мол, Эльдар, к современности, я все прощу — упреки, подозренья, невыплаканных слез мучительную боль.

Или, скажем, Гавриил Николаевич Троепольский. Не может быть, чтобы ему не хотелось «озорничать» в веселой комедии.

Всем хочется, Сергей Владимирович. Дозарезу! Но, знаете, и хочется, и колется, и мама не велит.

Конечно, надо относиться друг к другу с нежной любовью. Но почему мы должны относиться с любовью к халтуре? Халтура — опора чиновника. Халтура — цитадель очковтирателя. И она может существовать в искусстве только как тема. А ведь она лезет подменять искусство! Ее ведь суют в качестве метода!

Времена, конечно, меняются. Еще бы, Сергей Владимирович, поменялись бы нравы — и тогда глубокоуважаемому Ивану Александровичу Пырьеву не пришлось бы показывать зрителю искалеченный альманах — тот самый, которому, даже искалеченному, нет продолжения (почему-то).

Я не бью в радостные литавры по поводу Вашего письма не потому, что отношение к нему у меня пессимистическое. Отнюдь. Мне просто надоело б о р о т ь с я з а с а т и р у. Не надо за нее бороться. Я от всего сердца приветствую появление музы Экрании, которая, подобно Афине Палладе, родилась из головы самого Зевса. Но надо при этом помнить, что мудрая дочь доставляла своему папе не одни радости. И, главное, папа не сердился, потому что был догадлив и знал, чего производит.

Я бы только хотел, чтобы эту самую Экранию не наделили бумажным копьем и в прекрасные руки ей не сунули капроновую авоську, набитую разными домашними мелочами. И чтобы эту чудную Экранию обучали ходить не чиновники, а художники. Походка от этого становится изящнее. И чтобы состязание между художниками шло в открытую. И чтобы они убивали халтурщиков, невзирая на свистки.

Я бы хотел, чтобы роковые слова «сочли» или «не сочли» погибли, чтобы художник искал поддержку не в административном порядке, а в творческом.

Я бы хотел, чтобы ленинские слова «талант — редкость» висели во всех кабинетах и владельцы кабинетов с радостью кидались бы лелеять эти самые таланты. Чтобы хвастали они друг перед другом:

— Сегодня взлелеял талант!

И чтобы было у них легко на душе от этого, поскольку администратор — человек и художник — человек. А человек человеку — друг, товарищ и брат.

Что же касается формулы «смеясь, человечество расстается со своим прошлым», то, прими ее люди на вооружение, — они хохотали бы с утра до ночи и даже сны видели бы комедийные, а по субботам — так, пожалуй, сатирические.

Вот как, по-моему, обстоят дела, Сергей Владимирович.

Дерзать — так дерзать. Почему бы не подерзать, если надо?

КРИТИЧЕСКИЙ ДНЕВНИК

И. ОЛЬШАНСКИЙ

Человек идет за солнцем

Я видел этот фильм* дважды. И оба раза был взят им в плен. После первого просмотра я мог высказываться о нем главным образом посредством междометий; после второго известная «сценарная недостаточность» фильма показалась мне очевидной. Но и сейчас, когда я думаю о человечке, идущем за солнцем, становится радостно на душе.

Я не знаю, как рождалась эта прелестная картина. Если верить И. С. Тургеневу, без горького и постоянного труда не бывает художников.

Вероятно, было трудно, и возникала, конечно, в процессе съемок горечь по поводу того, что не все получается так ладно, как хотелось бы.

А смотришь картину, и кажется, что рождалась она с легкостью необыкновенной и что люди, делавшие ее, улыбались и радовались.

Такое ощущение вызывается строем вещи, ее грацией и артистизмом. Эти слова не так уж часто просятся на язык в связи с кинематографической практикой, и тем приятнее употребить их сейчас.

Артистизм — не арифметическая сумма формальных приемов, привлеченных художником. Такая арифметика, а не алгебра средств выразительности, влечет за собой неизменно внешнюю остроту формы, то есть, по существу, формализм.

Вероятно, существует много определений формализма. Мне запомнилось одно, предельно лаконичное, принадлежащее К. С. Станиславскому, которое звучит примерно так: формализм — это все, что не оправдано, что не по сути.

В фильме «Человек идет за солнцем» присутствует тонкое и острое чувство формы. Но оно по сути замысла и оно оправдано. Оправдано большой поэтической мыслью вещи.

Не замечали ли вы, как порой примелькавшийся предмет или, казалось бы, обыденное явление, увиденные глазами ребенка, вдруг поворачиваются к нам своими новыми сторонами, своей сущностью, до этого не до конца осмысленной?

Человеку присуще извечное стремление к познанию окружающего его мира. Но время, годы порой притупляют это стремление. И тогда мир вокруг сразу тускнеет, утрачивает свои яркие краски.

И вот счастливую остроту зрения возвращает нам часто ребенок, жадно смотрящий на мир широко открытыми, удивленными глазами.

И отнюдь не случайно поэтому на экране все чаще в центре кинематографического действия, совсем не «детского» с точки зрения проблематики, оказывается именно ребенок. Достаточно вспомнить «Сережу» или «Аленку»...

Вот и в картине «Человек идет за солнцем» этот Человек с большой буквы — ребенок.

Что же, собственно, происходит в фильме?

В его экспозиционном, дотитровом эпизоде дети смотрят на мир сквозь разноцветные стеклышки, которые дал им шестилетний Санду. И мир открывается им в несколько неожиданном и странном цвете, что придает ему некую таинственность и делает его еще более прекрасным.

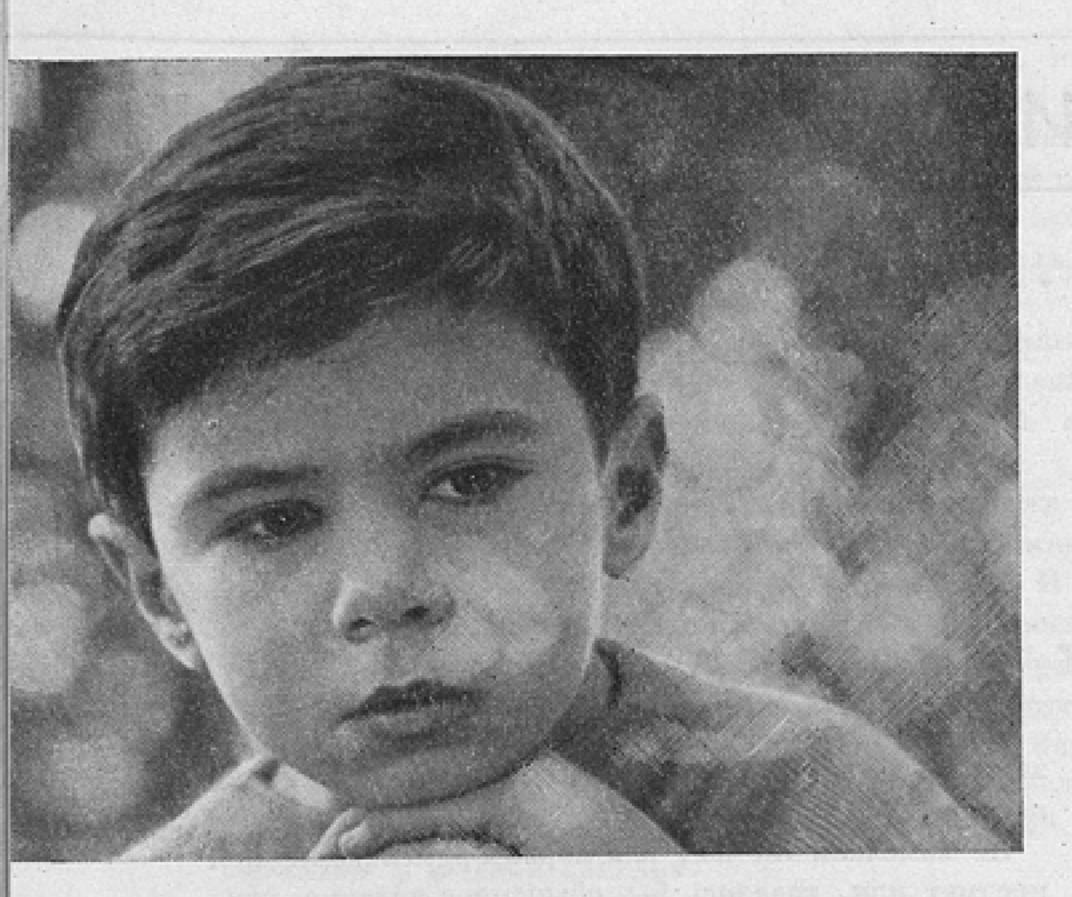
Общего восторга не разделяет только мальчишка, который в сценарии именуется вожаком. Глядя на радующихся товарищей равнодушными глазами, он замечает спокойно: «Так это потому, что вы смотрите через стекла. Солнце зеленым не бывает».

Вот тут я и вижу начало полемики, которая потом в фильме продолжается.

Полемика бывает разная. Она может быть также мягкой, окрашенной юмором и детским мировосприя-

---

* «Человек идет за солнцем». Сценарий В. Гажиу и М. Калика. Постановка М. Калика. Оператор В. Дербенев. Художники С. Булгаков и А. Роман. Композитор М. Таривердиев. Звукооператор А. Чайка. «Молдова-фильм», 1961.



«Человек идет за солнцем»

тием, пропущенной через поэтический строй вещи. Но от этого она не перестает быть полемикой по существу.

Санду и вожак с их столь разным отношением к разноцветным стеклышкам и к тому, что стоит за этими стеклышками,— это спор между трезво-заземленным взглядом на мир и поэтическим его ви́дением, это вечное несогласие между бескрылостью человеческой натуры и ее одухотворенностью и в конечном счете между обывателем и гражданином.

Я легко могу поверить в то, что шестилетний Гагарин или шестилетний Титов могли с восторгом глядеть на мир через многоцветные стеклышки. Могу поверить и в то, что, когда Санду вырастет, он примкнет к племени вдохновенных искателей.

А кем может стать тот, другой, равнодушный мальчишка, не верящий в возможность преображения мира?

Мне нетрудно представить его, выросшего, в облике того самого сержанта милиции Рикэ, который со всей убежденностью, на которую способен честный дурак, говорит: «Сегодня ты за солнцем пошел, завтра билетами в кино спекулировать начнешь. А потом вообще в кусок бандита превратишься или в... стилягу».

А еще он может, этот антипод Санду, стать с годами похожим на толстокожего директора парка, который, ломая безжалостно подсолнух, так радующий глаз, заявляет: «Трудящимся нужны розы и хризантемы. А не какие-то там технические культуры. Еще раз увижу — уволю».

Эта полемика продолжается на всем протяжении фильма. Можно, например, по-разному использовать животворную энергию великого светила. Можно ее аккумулировать для нужд человечества, что и делает научный работник в черных очках, готовящий запуск таинственного гелеоцентрического агрегата.

А можно, подобно тупоголовому детине, употребить весь скудный запас своих умственных способностей, чтобы выжечь с помощью увеличительного стекла на совсем новенькой скамейке идиотическую надпись «Катя + Леха...».

Ощущение красоты мира, в котором есть солнце, почти нигде не оставляет маленького героя. И в этом ему помогает мастерство режиссера М. Калика, оператора В. Дербенева, композитора М. Таривердиева.

Несколько слов о музыке. Таривердиев не случайно писал ее не для оркестра. Известные потери, к которым мог привести отказ от использования тембров многих инструментов, компенсируется прозрачной ясностью музыки, исполняемой двумя-тремя инструментами (флейта, труба, рояль).

Зрительно-наглядные представления, которые вызываются этой музыкой, столь несомненны, что кажется, закроешь глаза — и перед мысленным взором будет продолжаться жизнь эпизода.

Я вспоминаю проход девушки с шариками, за которой следует сначала один Санду, а потом и долговязый парень. Калик великолепно пользует тут короткие монтажные куски, передающие ритм движения. А как тонко и точно монтирует он цветные шарики со взглядом мальчика и взгляд парня со стройными ножками девушки.

Легкая ритмическая музыка этого прохода отлично помогает выявить намерения постановщика и сценариста. Она щедро выражает и радостное настроение, владеющее маленьким героем, и милое лукавство девушки, сознающей свою привлекательность, и внезапную увлеченность незадачливого ухажера, и доброжелательную, слегка ироническую улыбку авторов фильма, созерцающих это бесхитростное зрелище.

Усилия постановщика, сценариста, оператора, композитора сливаются в этом фильме в едином поэтическом образе. В этом смысле особенно впечатляет встреча Санду, сидящего на парапете бассейна, с восходящим солнцем.

Как вдохновенно снял тут оператор мир, преображаемый на наших глазах солнцем, и радующегося ему Санду! (Работа блистательно-талантливого Вадима Дербенева заслуживает специального исследования, и у меня нет возможности делать это сейчас.)

Этот шестилетний Санду, неудержимо влекущийся к солнцу, так заражает своей одержимостью взрос-

лых «дядь», делавших картину, что в огромном мире вещей, в который пущен малыш, они фиксируют свое внимание почти исключительно на предметах шарообразных, вызывающих ассоциацию именно с солнцем.

Это и разноцветные шарики, которые несет стройная девушка, и светящийся стеклянный глобус, установленный над входом в кассы Аэрофлота, и большой оранжевый мяч, который выносят на стадион гимнастки (кажется, что они выносят солнце и как бы играют с ним), и арбуз с желтым пятном на корке, и мыльные пузыри и, может быть, даже... огромное колесо «МАЗа» — на солнце непохоже, но все-таки круглое...

Подобно подсолнуху («Куда солнышко, туда и он. Целый день к нему поворачивается»), Санду поворачивается лицом к солнцу. И не только к солнцу, но и к хорошим людям, несущим в себе частицу солнца.

Такими людьми Михаил Калик и Валериу Гажиу щедро населили свой фильм. Какие они чуткие и доброжелательные, эти люди, и какая высокая культура чувств отличает их душевные движения.

Вот молодой ученый в белом халате. Видя, какими глазами смотрит малыш на загадочные системы зеркал гелеустановки, он понимает, что никак нельзя сейчас рассеять иллюзию сказочного мира солнечной лаборатории. И, надвинув на глаза черные очки, он предстает перед завороженным мальчишкой этаким добрым и всесильным волшебником... Вот порывистый шофер Лева, который, в отличие от сержанта Рикэ, вполне серьезно и уважительно относится к необычной мальчишеской затее следовать за солнцем... Вот молодой рабочий — «герцог Оранский», весельчак и балагур, пригревший и накормивший нашего маленького путешественника...

Галерея этих людей обширна. Тут и девушка Ленуца, работающая в парке, — поэтическая натура; тут и футбольный болельщик — безногий сапожник с грустными глазами; и деревенский паренек Гице, готовый отдать лучший арбуз первому встречному. А счастливый молодой отец Унгуряну? И откуда он только знает, что никакое мальчишеское сердце не устоит перед соблазном полакомиться мороженым — эскимо, да еще крем-брюле?..

Изображение общения Санду с этими людьми рождает счастливые сценарные находки. Так, награждая во сне именно этих людей теплом своего сердца, Санду усаживает их в сказочно раздвинувшуюся кабину грузовика, который идет навстречу красному солнцу, а безногому сапожнику мальчишка возвращает ноги...

Но не только с хорошими людьми и не только с радостными сторонами бытия приходится встретиться Санду в его хождениях за солнцем.

Кроме рождения, дружбы, любви, верности мальчик сталкивается и с такими категориями, как смерть, несправедливость, ограниченность, подлость. Очевидно, познание жизни во всей ее сложности и противоречивости не может не оставить в душе ребенка заметного следа, не может не заключать в себе элемента открытия.

Но именно в этой части существует явное несоответствие между драматургическим замыслом и его реализацией в фильме «Человек идет за солнцем».

Похороны. Эпизод этот, по-моему, сценарно несостоятелен.

Вспомните, как решалась эта же тема в повести Веры Пановой «Сережа», в которой однолетка Санду наблюдает похороны прабабушки.

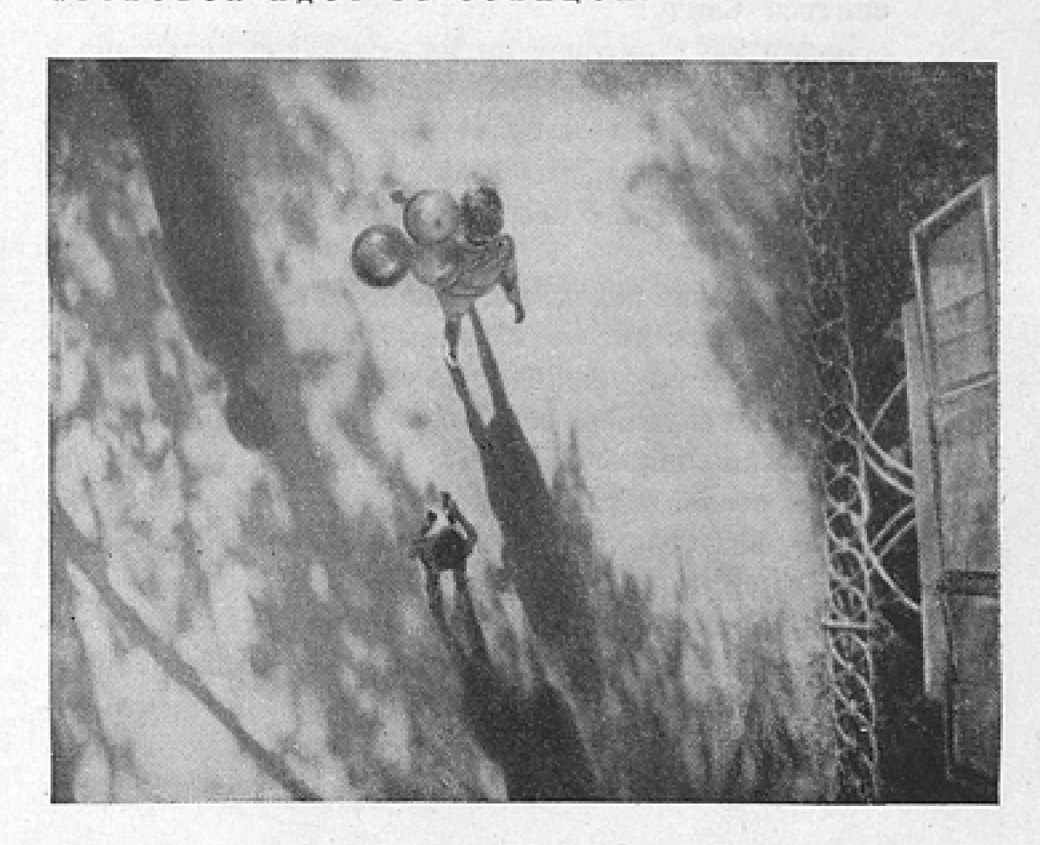
Что-то новое неумолимо входит в сознание малыша. Это новое — и странное и страшное — нарушает его покой и вот-вот готово сломать привычные представления о порядке вещей. Тут присутствует элемент открытия ребенком некоего нового для него явления.

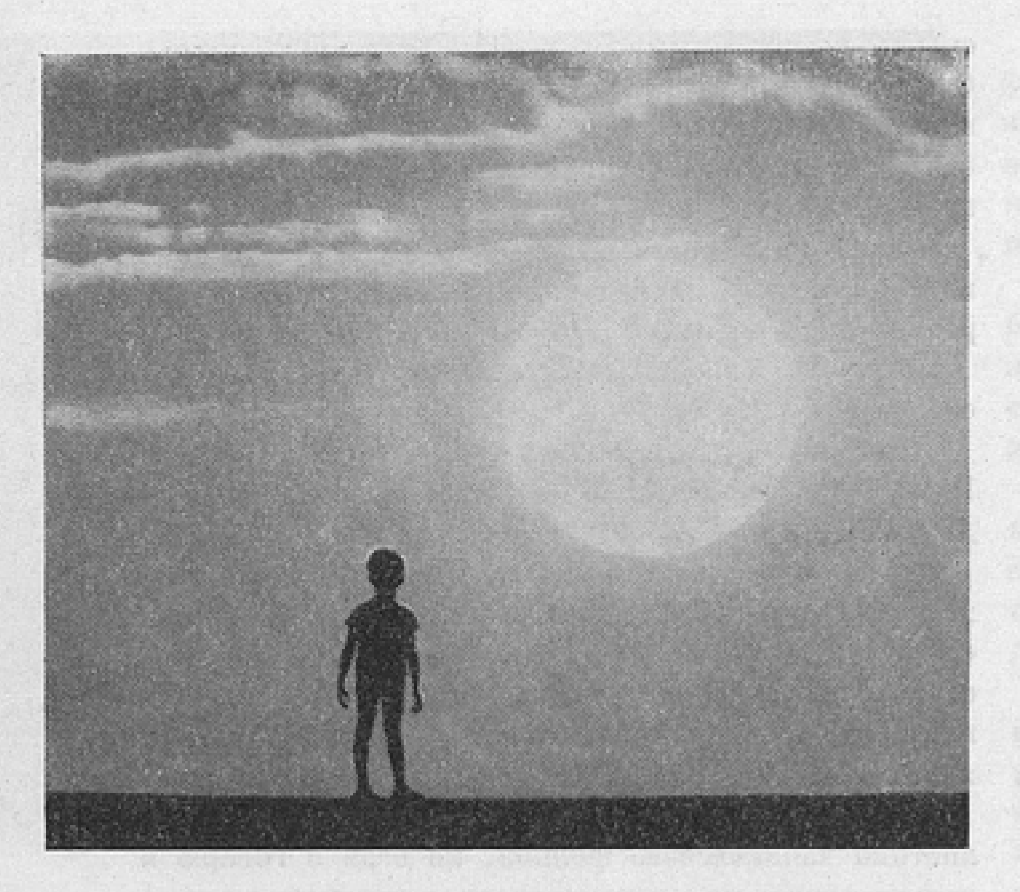
Разумеется, стилистика «Сережи» отлична от стилистики каликовского фильма, но ведь я говорю в данном случае не о стилистических приемах, а о психологической правде, связанной с разработкой темы — ребенок и смерть. И еще я говорю о точке зрения: сложное явление смерти дано у Пановой с точки зрения ребенка, увидено его глазами.

В эпизоде же похорон человека, с которыми сталкивается Санду, происходит смещение точек зрения. И смерть тут почему-то не содержит для Санду элемента открытия — она возникает для него как некая бюрократическая акция.

Авторы заставляют малыша фиксировать внимание на мелкой суете вокруг венка, ненужность

«Человек идет за солнцем»





«Человек идет за солнцем»

и оскорбительность которой он просто не может понять, ибо это доступно лишь пониманию взрослых.

И зритель, который до сих пор воспринимал мир глазами Санду, как бы отъединяется от него и начинает судить эту никчемную суету своим собственным судом взрослого человека, а не судом мальчика.

И получается в итоге, что тема смерти, похорон лишается авторами фильма своеобразной поэзии и высокого трагизма расставания человека с жизнью. Но т а к и е похороны не могут, не должны присниться Санду!

Зачем же у авторов появилось такое недоверие к миру чувств своего героя? Мы-то ведь уже успели по достоинству оценить культуру его чувств и хорошо, например, помним, как ведет себя мальчик, приглашенный к завтраку «герцогом Оранским» и его товарищами.

Испытывая голод, он, однако, не может себе позволить сесть вместе с этими рабочими людьми за стол. Но вот ему приходит на ум счастливая мысль — в кармане случайно завалялся кукурузный початок. Ведь можно приобщить его к тем яствам, которые лежат на столе. И только внеся эту свою скромную, но такую обязательную для него лепту, Санду разрешает себе приступить к трапезе...

Так вот он, оказывается, какой, этот мальчик,— не просто милый и увлекающийся. Это человек тонкой душевной организации. Можно ли поверить, что такой человек не будет потрясен, впервые столкнувшись со зрелищем смерти? Ведь понял же Санду, что такое война, соприкоснувшись с драмой сапожника потерявшего на войне ноги.

Вот такого наблюденного сдвига в сознании ребенка, движения его мысли не хватает не только эпизоду, в котором происходят похороны, но и образу Санду вообще.

Я бы не рискнул подвергать сомнению конструкцию фильма, состоящую из ряда никак внутренне не связанных между собой эпизодов (а почему бы ей и не быть такой?), если б при этом не страдала драматургия образа Санду. Беда не в том, что каждый эпизод тут — маленькая, отдельно существующая новелла. Беда в том, что каждый эпизод никак не окрашен ранее происшедшими событиями и Санду каждый раз начинает жить как бы «от печки», сначала, вне неизбежного в таких случаях процесса накопления пусть совсем минимального, но все же жизненного опыта.

Да, не все возможности, заключенные в отличном замысле Калика и Гажиу, реализованы в фильме. Когда в кадре перед изумленными глазами Санду появилось огромное колесо красавца «МАЗа», а потом с помощью доброго и все понимающего шофера мальчишка взобрался в кабину и удобно расположился в ней, я подумал: «Прекрасно. Вот сейчас тронется машина, и она увезет Санду за пределы города, ближе к солнцу, к настоящей природе».

Но этого не произошло. А зря!

Щедрое присутствие настоящей природы, а не ее эрзаца, выход Санду в широкий и многообразный мир — ведь это же органично для вещи, в замысле которой наличествует такая категория, как человек и солнце.

Представьте себе, что грузовик все же привез Санду в какое-нибудь привольное место, похожее, скажем, на долину Редю-Маре, о которой деревенская девушка Ленуца восклицает с волнением: «Какая красота!»

Мальчик мог бы увидеть там свободно цветущие поля подсолнухов и ощутить в полной мере ту красоту, о которой он только слышит из уст Ленуцы. И, очевидно, только в этом случае подсолнух мог бы стать для него милым забредшим в парк гостем, приятелем, судьба которого может живо тронуть его, Санду, сердце, так, как тронула она сердце Ленуцы.

Но этого не случилось в фильме. И по этой причине внутренне не оправданным выглядит эпизод в парке, где Санду столь бурно реагирует на поступок директора парка, сломавшего подсолнух.

Подобно эпизоду с похоронами, тут налицо смещение точек зрения. Реакция Санду подменена реакцией взрослого человека, Ленуцы, ибо для нее-то подсолнух давно уже стал символом красоты, поэзии, символом вольной природы.

Для Санду же он не успел еще стать таким символом (и сейчас непонятно, почему, собственно, для

городского мальчика подсолнух должен быть милее, чем цивилизованные цветы?..)

И надо же было авторам забыть распорядиться, чтобы шофер Лева вывез мальчика за пределы города!..

Есть, по-моему, в этой талантливой вещи еще один, чисто композиционный просчет.

Финальная встреча героя с валторнистом понятна по авторской мысли, но эпизод этот несколько умозрителен и нарочит. Между тем, где-то на золотом сечении фильма есть эпизод, к которому как раз и сходятся смысловые и эмоциональные нити фильма.

Я имею в виду уже упоминавшийся эпизод встречи сидящего на парапете мальчика с солнцем.

Задумчиво смотрит Санду на суетящихся рыбок, на грустно шумящие струи каскада. Но вот первые солнечные лучи коснулись водной глади, и все вокруг преобразилось: и рыбки, ставшие вдруг стеклянными, и стеклянные струи каскада, то голубые, то розовые, то желтые,— они текут теперь торжественно и празднично — и сам мальчик. Солнце возвращает ему радость, и он бежит по белокаменной лестнице каскада навстречу своему другу солнцу, подставляя его ласковым лучам свое смеющееся, ликующее лицо.

Вот он — подлинный финал этого произведения: «Жизнь прекрасна и удивительна!»... «Да здравствует солнце, да скроется тьма!»

Но фильм существует в том виде, в каком его задумали и воплотили авторы.

Существует во всей прелести своих принципиальных удач.

Созданный на Молдавской студии, он вносит существенный корректив в десятилетиями формировавшиеся представления о возможностях «периферийного» кинематографа. Он дает хороший повод для раздумий о кинематографическом языке. Он показывает с достаточной убедительностью, сколь условным бывает порой традиционное деление кинопроизведений на «камерные» и «масштабные». Ибо, будучи по иным внешним приметам «камерным», он с достоинством несет большую эстетически-философскую нагрузку.

Спасибо вам, дорогие коллеги, за радость, которую я испытал дважды, глядя ваш обаятельный фильм!

Вам-то я могу сказать по секрету, что несколько разноцветных стеклышек, которые щедро раздавал во сне ваш (теперь он и мой) Санду, достались и мне...

Ю. ВОЛЧЕК

Восемь баллов

Сюжет, дарованный жизнью, необычаен: история четырех советских моряков, оказавшихся в океане. Были кадры кинохроники: спасение, встреча на Родине, удивление мира, награды. Теперь настала пора большого художественного фильма.

Ручательством за успех картины «49 дней» * были имена трех сценаристов, трех превосходных советских прозаиков Г. Бакланова, Ю. Бондарева, В. Тендрякова. Известные своей высокой гражданственностью, реалистическим пониманием психологии и быта, они, конечно, должны были показать подвиг в его простом человеческом обличье.

Режиссер Г. Габай присоединился к ним с полной убежденностью: он тоже за героизм без выспренности, за простоту и естественность — каждым штрихом, каждым кадром.

* Сценарий Г. Бакланова, Ю. Бондарева, В. Тендрякова. Постановка Г. Габая. Оператор А. Кольцатый. Художники Б. Немечек, А. Вайсфельд. Композитор А. Муравлев. Звукооператор Л. Булгаков. «Мосфильм», 1961.

И простота удалась в фильме. Но не удалось другое, как оказывается, ничуть не менее важное. Авторам не хватило смелости вымысла, фильму — драматургической стройности. Сколько ни говорят, что кинематограф по богатству возможностей близок к многоликой прозе, а не к прямолинейной драме, невозможно разорвать узы кровного братства с последней. В деталях, в усложнениях кинолента близка роману и даже безграничнее его, но прежде всего ей нужна драматургическая организованность.

Сценарий «49 дней» — настоящая литература для чтения: с благородным вкусом, мыслью, наблюдательностью, с точным и «видимым» словом. Но уже при чтении его тревожит странное впечатление ровности. Драматического напряжения в сценарии не чувствуется.

А в самом фильме наиболее драматизирована операторская работа А. Кольцатого. Он умеет снимать океан как действующее лицо. Океан стал косматым

и рванулся на баржу «Т-42» с такой разрушительной силой, что мог разбить, расплющить ее о береговые камни. Это завязало события. Океан после многодневного плавания лежит равнодушной водной пустыней с холодным утренним солнцем на краю. Солнце по бледности похоже на зимний помидор. От него не проложена веселая искристая дорожка по всей воде. Оно, это солнце, ничего не обещает героям.

А. Кольцатый точным приемом усилил одну из сцен голодания. Над кастрюлей, где кипящая вода омывает единственную картофелину, склонились четыре головы. Четыре руки, ритмически работая ложками, добывают драгоценный «суп». Очень важно не сбиться с ритма, не потерять очередность, не объесть друг друга. Эту сцену мы видим сквозь расстилающийся пар из кастрюли. Пар скрывает и открывает лица, заставляет вздрагивать и растворяться их очертания. Сквозь пар лихорадочней и возбужденнее блестят глаза. Как будто бы даже начинаются галлюцинации.

Так создаются минуты желанной взволнованности, когда зрители могут ощутить свое единство с героями, пережить вместе с ними их трудности и победы. Но драматизм изобразительного решения не может полностью возместить отсутствия острых сюжетных коллизий, образного раскрытия того или иного состояния героев.

Сценаристы, мне кажется, были несколько загипнотизированы фактом, о котором писали. Вместо того чтобы использовать факт как взлетную площадку для вымысла, они привязали себя к факту. В результате фильм оказался где-то на полпути между художественным и документальным. Это и определило главные его недостатки.

На барже «Т-42» плыли четыре советских воина. Соответственно в картине их тоже четыре, хотя и с другими фамилиями. Но вот, оказывается, четвертому — Бойкову — в фильме нечего делать. Он не задуман как характер. Г. Крашенинников играет так же мягко и органично, как и другие актеры, режиссер уделяет столько же внимания внутренним оправданиям каждого его поступка, как и во всех других случаях, а запомнить нечего: у образа нет своей темы.

В сценарии, правда, Бойков назван мечтателем, ему дана в руки книга Джека Лондона, но это не играет никакой роли во взаимоотношениях, не проявляется в сюжетных поступках. Ввели его авторы в текст неуверенно, сначала даже забыли назвать и охарактеризовать, а потом спохватились и нашли индивидуальную черточку. Так она и осталась не чертой, а черточкой — чтобы не спутать с другими.

Но если Бойков действительно мечтатель, то как не хватает нам этого мечтателя в картине!

Нам показывают, как запали и обросли бородами щеки героев, показывают гармонь и сапоги, предназначенные к съедению, но не показывают, что думают молодые ребята, заглянувшие в лицо смерти. Смерть угрожает им не мгновенная, как бывает в бою,— другая, мучительно медленная, но оставляющая много времени на раздумья. Нигде почему-то мысли героев о недожитом не проносятся перед ними, не воплощаются зрительно на экране. А ребята могли бы представить себе свои и чужие жизни и общую жизнь на земле. И, наверное, это могло быть умным, человечным, нужным и предельно простым, без всяких котурнов.

У Фомина, например, должен родиться ребенок. Он мечтает, чтобы это был сын. Кто же забыл о сыне в смертельно грозные минуты: герой или авторы фильма? Почему Фомин не вспоминает о сыне, жене, о себе — так, чтобы это было увидено нами и взволновало нас?

Отказавшись от проникновения в мысли героев в такие часы и дни, когда это было абсолютно оправдано самой ситуацией, не оставляющей человеку почти ничего, кроме мысли, авторы фильма обеднили произведение.

На экране очень хорошие, мужественные люди, умеющие дружить, но известные нам все-таки только в элементарных обстоятельствах. Не потому ли, вопреки стилевым стремлениям режиссера и сценаристов, им пришлось порой так нажимисто, так сверхакцентированно рассказывать о значении этой дружбы и внешних препятствиях на ее пути?

Обрывки газет, писем, дневников, книжных страниц, доносимые и смываемые волной океана, разноязычные слова, тут же переводимые на русский язык, многоголосые сообщения об отчаявшихся путешественниках и целых экспедициях, где голодные люди съедали друг друга,— таков условный, оголенно публицистический прием начала. Он нужен потому, что без него бытовой показ дружбы четырех моряков в бедствии не будет казаться достаточно масштабным. Стилистически этот прием одинок и чужероден фильму. Он мог бы быть поддержан мыслями и видениями героев, о чем говорилось выше.

У режиссера Г. Габая есть несколько интересных, эмоционально сильных сцен, когда люди сидят вокруг кастрюли с последним супом, делят последнюю папиросу (каждому по затяжке), последние отсчитанные глотки воды. Очень хороша сцена на американском эсминце: спасенные моряки получают от американцев много воды, а пьют все-таки по глоточкам, передавая сосуд друг другу. Тут выражена одна простая и четкая мысль: по закону дружбы — всегда и все вместе. Но мысль и ее образное выражение повторяются слишком часто и тогда становятся уже несколько назойливыми.

Чрезмерным и бьющим на жалость кажется порой грим. Двадцатилетние лица вдруг стали сорокалет-

ними. В жизни, вероятно, это так и было — голод. Но в кино надо еще убедить зрителей, что так должно быть. Мы не видели постепенности борьбы, лица изменились сразу — скачком. Персонажи стали лицами страдательными, порой превращаются в плывущий груз вместо героев. И уже не очень волнует то, что печь растапливается последним спасательным поясом, иссякают бытовые запасы, потому что все это фактически ничего не меняет в психологии и взаимоотношениях, а только регистрирует внешние события одного из сорока девяти дней. Следовательно, реальные, переживаемые трудности подменяются иллюстрацией трудностей — то жалостной, то устрашающей по облику.

«49 дней». Внизу: В. Буяновский — Рахматуллин, Г. Крашенинников—Бойков, В. Пивненко — Подгорный, В. Шибанков — Фомин

Временами возникают мягкие юмористические сценки, которые, видно, милее всего сердцу режиссера и удачнее всего получаются у Подгорного — В. Пивненко. Сапоги, уходящие по раскачивающемуся полу от пьяного Подгорного, парень, ловящий ногой во время сна ускользающее одеяло,— это веселые маленькие находки, приносящие радость. Но режиссерский юмор не посмел коснуться сержанта Рахматуллина, хотя такая краска и предусмотрена сценарием.

В сценарии Закир Рахматуллин свято сохраняет служебную субординацию как основу воинской дисциплины. Ребята любят и уважают его за начальственную распорядительность, но и слегка посмеиваются над официальной манерой поведения. И авторы с улыбкой следят за тем, как молодой сержант занят соразмерением каждого своего шага с соображениями об идеальном воинском начальнике. Но в испытаниях большой беды Закир понемногу теплеет сердцем, и вот уже он говорит: «Не надо, Петя» ,— вместо: «Отставить, Фомин!»

В контексте сценария, где все рассчитано на то, чтобы в малом, порой будничном обнаружить большие чувства, такая деталь дорогого стоит. Она могла натолкнуть режиссера на плодотворную разработку целой линии человеческих взаимоотношений. Однако Г. Габай почему-то погасил все вспышки юмора в этом «районе» , и Закир Рахматуллин в исполнении В. Буяновского предстал с самого начала безукоризненным, стоящим выше возможностей улыбаться.

Таким образом, сюжетный конфликт свелся к тому, что есть Фомин и есть остальные. Остальные воспи-

«49 дней»

темпераментно реагировали на газетные сообщения о подлинном факте спасения советских воинов, начинают на этот раз тосковать о вымысле, о большом драматизме. Представьте себе, что создатели картины не побоялись бы показать, как под влиянием почти полной безнадежности кончилась всякая субординация, кончились уставные нормы. Но борьба со смертью требовала, чтобы кто-нибудь стал во главе всех и внушил бодрость, помог тому, чтобы в людях победило бесстрашие и благородство. Это мог бы быть тот же сержант Рахматуллин, заново завоевавший авторитет, но уже не только по праву службы. Это мог быть весельчак и лирик Подгорный. Это мог быть незаметный дотоле Бойков. Наконец, это мог быть Фомин, потому что в страшные минуты в человеке часто происходит освобождение от многого дурного, что в нем есть, и пробуждение хорошего.

Любой из четырех. Но какой интересной, содержательной могла бы стать коллизия переосмысления человеческих отношений, переоценки характеров. И она не сняла бы тему общности, дружбы, а глубже высветила ее. Сорок девять дней трагического плавания или даже любой из этих дней должны быть показаны так, чтобы они стали главными, переломными во всей жизни героев и зрителей. А нам, к сожалению, предъявлены эпизоды из жизни.

Пожалуй, только сцена спасения нарушает привычное спокойствие.Вот когда заработало кино на своих неисчерпаемых мощностях! Вертолет, нависший над баржей, спускает спасательные петли. Внизу, на барже, их ловят неверными, ослабевшими руками. И все-таки передают тому, кто слабее. Последним хочет остаться Рахматуллин, хотя он едва стоит на ногах. Поймать петлю он уже не в состоянии и падает навзничь, спиной в лужу. Тогда летчик начинает упорно и методично надевать спасательный пояс на голову неподвижно лежащего, может быть, мертвого парня там, на дне баржи. Летчик наконец добивается своего, и я хочу видеть этого человека, хочу встретиться с ним, потому что он — Человек! Мне о нем, невидимом, рассказано очень много.

Фильм «49 дней» выполняет полезную работу. Но если судить не по водной стихии, а по степени потрясенности человеческих сердец, — был шторм в восемь баллов. А надо бы — все двенадцать.

тывают Фомина. С первых же кадров он получает отрицательную дисциплинарную характеристику. В качестве «пережитков» Фомину приданы: недостаточное уважение к формальным требованиям службы и отдельные проявления эгоистических инстинктов. Отрицательные свойства не сущность героя, а именно пережитки, иначе Фомин не мог бы стать деятелем великого события и носителем общей темы дружбы, на которой построен фильм.

В. Шибанков, играющий Фомина, старается усилить срывы в характере героя, чтобы сделать образ более контрастным. Требования воды и еды под влиянием подступившей слабости он выкрикивает резко, с нервной озлобленностью. Если в литературном тексте Фомин, собираясь на берег, иронически благодарит Подгорного, задевшего тряпкой его сапог, и не спеша, торжественно достает бархотку, то в фильме Фомин не может допустить и секундного промедления по отношению к своему сапогу. Его сапог должен быть уважаем, как и все, что принадлежит ему. Именно на этом основании.

Актер прослеживает и постепенное изменение Фомина под влиянием доброй справедливости, установленной на «Т-42», его способность к хорошим, товарищеским поступкам. Но характер, становясь более правильным, не становится более душевным. Большое движение человеческого сердца в нем не заключено. Поэтому вся линия развития кажется традиционной и мелковатой по сравнению с событием, в котором Фомин участвует. Масштаб конфликта не соответствует масштабу идеи.

И люди в зрительном зале, вспоминающие, как они

И. ЛЕВШИНА

Глубина вспашки

Я спросила у одного молодого таджикского журналиста:

— Что вы думаете о фильме «Зумрад»*?

— Очень много хорошего думаю об этом фильме. Если бы я о нем писал, то обязательно поддержал бы его. Для нашей студии после «Огонька в горах», после «Операции «Кобра» это очень и очень большое достижение. И обратите внимание на образ героини. Может, я и преувеличу, но мне кажется, что в фильмах Средней Азии это наиболее сильный образ нашей молодой современницы. И к тому же,— пошутил журналист,— я бы обязательно похвалил этот фильм, потому что режиссер А. Рахимов — мой очень хороший друг!..

...И хотя в творческом коллективе фильма совсем нет моих личных друзей, я тоже не могу не похвалить фильм «Зумрад». Действительно, молодая Таджикская студия, вплотную занявшаяся производством художественных фильмов лет пять назад, сделала немало в этой своей последней работе. Ведь жизненный материал сегодняшнего дня обладает большой «сопротивляемостью». Исторические фильмы — «Дохунда», «Судьба поэта», «Насреддин в Ходженте», «Знамя кузнеца» — при всех своих недостатках значительно больше укрепили авторитет «Таджикфильма», нежели «Мой друг Наврузов», «Огонек в горах», «Высокая должность» и другие фильмы на современном жизненном материале.

Первое и определяющее собой успех фильма достижение «Зумрад» — очень конкретный, очень нужный, очень сегодняшний и «среднеазиатский» ракурс жизненного материала.

...В кишлаке Гулистан живет и работает бригадир хлопководческой бригады Зумрад. У нее двухлетняя дочка, но нет мужа.

В Гулистан возвращается после окончания института молодой агроном Джалил, друг детства Зумрад, которого она любит. Джалил тоже любит Зумрад, но как простить ей чужого ребенка?

Внутри этой сюжетной линии — история Зумрад.

Окончив десятилетку, Зумрад приезжает в город и поступает в пединститут. С первого же дня занятий непосредственная, очень доверчивая и восторженная девушка была покорена эрудицией и обаянием молодого преподавателя. Хамид был начитан, любил и умел декламировать стихи, выглядел на редкость внимательным и корректным человеком. Вскоре Зумрад стала его женой. Но Хамид оказался настоящим средоточием пережитков старого. Испытав много унижений в доме мужа, Зумрад взяла дочку и вернулась в кишлак к матери, навсегда выбросив из сердца своего бывшего супруга...

Во всех этих сюжетных переплетениях у авторов фильма было немало возможностей показать в нескольких разрезах один из острых и больных вопросов среднеазиатской жизни — отношение к женщине и ее месту в обществе.

Отношение к жене, спрятанной в качестве вещи и собственности в доме-крепости.

Отношение к женщине, осмелившейся уйти с ребенком от мужа.

Отношение к женщине, которая совсем не чувствует себя грешницей или «порченой», не считает ребенка своим проклятьем, не стыдится его, а, напротив, живет, работает, не теряя ни капли из чувства своего человеческого достоинства.

Отношение самой этой женщины к жизни, ее вера в людей и надежда на любовь и счастье для себя — «безмужней» женщины с ребенком...

За всем этим не просто «бытовая» проблема. Для Средней Азии эта проблема глубоко общественная, глубоко социальная.

Казалось бы, что нового в теме феодально-байского отношения к женщине? Эта тема возникла в литературе Средней Азии в 20-х годах и живет по сей день. Но как в литературе, так и в кино последние годы она звучала односторонне, вернее, «двухсторонне»: или говорилось об этом, относя события к дореволюционному прошлому, ко времени становления Советской власти, или обращенный в сегодняшний день разговор был добродушным и незлобивым, носители зла «казнились» с помощью незамысловатой комедийной характеристики.

Именно поэтому в «Зумрад» привлекает не столько тема сама по себе, сколько ее ракурс. Авторы фильма увидели эту тему серьезно и гневно, отнесли свою тревогу и раздумья к сегодняшнему дню.

Очевидно, и серьезность интонации и жизненность сюжета заставляют актрису Т. Кокову вложить немало темперамента и души в свою Зумрад. Зумрад действительно героиня. Волевая, цельная натура, юная и вместе с тем совсем взрослая рядом со своей «соперницей» Гульчин. Обаятельный человек, обаятельная женщина! Наверное, повезло и Т. Коковой, которой пришлось здесь играть свою сверстницу и современницу, человека близкого и глубоко понят-

* Сценарий М. Рабиева, А. Петровского при участии А. Давидсона. Постановка А. Рахимова и А. Давидсона. Оператор А. Панасюк. Художник К. Полянский. Композитор Ш. Сайфиддинов. Звукооператор Р. Гайнуллин. «Таджикфильм», 1961.

«Зумрад». Т. Кокова — Зумрад

ного; повезло и Зумрад, которая пришла к зрителю в исполнении Т. Коковой; повезло и фильму, основной нерв которого в Зумрад — Коковой.

Итак, нельзя не признать, что «Зумрад» в работе «Таджикфильма» над современным материалом — одна из несомненных удач студии. Этот фильм не скоро забудется зрителем и, безусловно, останется зримой ступенью в развитии таджикского кино.

Однако когда идет речь не о слабом, беспомощном фильме, а о произведении по-настоящему осмысленном и профессионально грамотном, то требовательность к фильму возрастает прямо пропорционально его достоинствам.

Кроме острой постановки «женского вопроса» в фильме во весь голос звучит тема борьбы новых национальных традиций со старыми. Одна из основных задач «Зумрад» — разоблачение предрассудков и пережитков феодализма. Иногда эти предрассудки именуются «национальными традициями». Авторы фильма доказывают, что эти традиции вовсе не национальные, а байские, феодальные, которые были нужны и выгодны в свое время правящему классу.

И вот здесь (при значимости и справедливости задачи) авторы фильма приходят к недостаточно убедительному решению основных мыслей фильма.

Предрассудки и пережитки воплощены в муже Зумрад — Хамиде.

...Хамид (артист Я. Ахмедов) живет не на светлых центральных улицах, а где-то среди запутанных, узеньких улочек старого города, за слепым глиняным дувалом, за калиткой, закрытой на множество запоров. Хамид не сажает жену за стол с мужчинами; в его доме едят, сидя на полу, не прибегая к помощи вилок и ложек. Хамид не разрешает жене ходить в институт; в его доме Зумрад не носит европейских платьев, а ходит в широком платье национального покроя...

Когда Зумрад уходит от мужа и начинает новую жизнь,— она разрушает дувал вокруг своего дома, обставляет свой дом по-европейски, одевается только в платье европейского покроя, продолжает заочно учиться в институте...

Основные «доказательства» фильма построены по внешней, «вещной» линии. Пересказанные выше примеры «предметного» доказательства мысли перерастают в широкие обобщения, метафоры. На очень большом куске, символизирующем возрождение героини к новой жизни, Зумрад в наплывах рушит и рушит дувал... Есть и другие аллегорические кадры: уходя из дома мужа, Зумрад выбирается из узеньких проулочков глиняного города на все более широкие и светлые магистрали нового города...

Все это доходчиво и наглядно. И, вне всякого сомнения, прогрессивно.

Но вместе с тем возникают вопросы.

Как быть зрителям, значительная часть которых еще вынуждена жить в глинобитных домиках за слепыми дувалами не потому, что владельцы глинобитных домиков — носители пережитков, а потому, что даже при колоссальном размахе современного жилищного строительства новым жильем еще не успели обеспечить всех?

Как быть с тем, что сегодня и в сельских и в городских районах значительная часть женщин ходит в платьях национального покроя? Это совсем не «отсталые» женщины. Это и передовые колхозницы, и работницы, и представительницы новой таджикской интеллигенции. Они ходят в платьях старого покроя отчасти по привычке, отчасти потому, что летом (если учитывать среднеазиатский зной) в таких платьях прохладнее и удобнее.

Значит, одних «предметных» доказательств еще недостаточно. Известно, что очень часто отвратительные черты старого прекрасно уживаются с европейской квартирой, внешней эрудицией и манерами истинного «джентльмена» и что как раз в этом случае, когда пережитки кроются в психологии человека, когда их нелегко определить по внешним приметам,— они наиболее серьезны и опасны для общества...

Если поглубже разобраться в возможностях и материале фильма, то в нем, в ряду подробно разработанных авторами явных доказательств лежат какие-то очень важные, совсем не тронутые мотивы.

Ведь Зумрад разрушала не только дувал, а нечто большее — она разрушала веками сложившиеся представления людей о возможном и невозможном, о достойном, — она боролась с представлениями своих односельчан о принятом, якобы единственно необходимом укладе жизни.

Старый бригадир Джураев (его умно и мягко играет А. Касымов) говорит в фильме, что он сначала осуждал Зумрад, но потом понял, что в жизни случается

всякое и что если человека обокрали, то нужно судить вора, а не того, кого обокрали!

Какое богатство души, силу ума и воли должна была проявить молодая женщина, чтобы односельчане не только поняли ее, но и на примере ее судьбы стали шире смотреть на мир.

В фильме был материал, богатый психологическими возможностями, раскрывающий сложность и красоту человеческих характеров, освобождающихся от груза укоренившихся предрассудков. Можно было отразить этот процесс внутренней перестройки людей, показывая, как судьба Зумрад и она сама разрушают старые, давно уже мертвые для нашей жизни якобы национальные традиции. Но авторы фильма, к сожалению, пошли по более легкому и поверхностному пути — разрушение старой психологии происходит за экраном. Я не спорю, дувал — это образ, достаточно понятный и наглядный. Но ведь образ должен быть итогом, завершением мысли, а не единственным средством ее доказательства.

Еще в 30-х годах, в самом начале становления таджикской реалистической прозы, в таджикской литературе была одна особенность, которая сегодня кажется «детской болезнью» роста. «Старое» и «новое» в литературе существовали только в противопоставлении вещей. Грубо говоря, при характеристике «старого» нужно было отметить очаг кирпичной кладки, плошку со светильником, а для характеристики «нового» — примус, электроплитку и электрическую лампочку.

Я вспоминаю это потому, что в период становления литературы это был естественный процесс. Очевидно, он естествен и в период становления кинематографии. Но все же нельзя не учитывать разный уровень времени. Зритель 60-х годов не выдерживает никакого сравнения с читателем 30-х годов по возросшей культуре, кругозору, требовательности.

Фильмом «Зумрад» Таджикская студия продолжила работу над современным жизненным материалом. Это еще не поднятая целина для «Таджикфильма». И, как на всякой целине, равно с площадью пахоты, крайне важна и глубина вспашки.

Г. БАКЛАНОВ

Гневная память

Почему-то тревожно бывает, когда смотришь на спящего ребенка. Это чувство знакомо многим, кто пережил войну. И потому многим очень понятны будут начальные кадры этого фильма*.

Ребенок спит, и мать осторожно поправляет краешек простыни, заслоняя его от солнца. Всего только от солнца. Солнце на листве, на дорожках парка. Солнце и пятна теней на песке. И по ним на трехколесных велосипедах мчатся дети, крича, радуясь, обгоняя друг друга. Маленькие туфли яростно давят на педали. А над землей, под низким небом медленно поворачиваются жерла орудий, нацеленные на мир, на вот этих детей. Что это, прошлое? Нет, настоящее. Это орудия бундесвера.

А вот прошлое: гора детской обуви. Такие же крошечные туфли,как те, что мелькали сейчас на педалях велосипедов. Одни туфельки с протертыми подошвами, залатанные. По каким дорогам гнали этого ребенка сюда, в крематорий? Эти дети сейчас были бы взрослыми. Они ими не стали. Открытые печи крематория, холодный пепел. Пепел отсюда шел в оранжереи коменданта лагеря Хоппе. Горы детской обуви, белья, банки с ядом «Циклон». Это нас, живущих, ждал здесь консервированный яд. Он остался неиспользованным. Срезанные женские волосы. Они лежат штабелями. Эти люди замучены в лагере Штутгоф, сожжены в его печах. А комендант лагеря Хоппе досрочно освобожден из тюрьмы. Он живет сейчас в Западной Германии.

«От имени мертвых... От имени молодых, здоровых мужчин, которые не стали отцами...». Так гневно, страстно начинается этот фильм. Фильм о том, что нес людям фашизм. И о тех, кто спас человечество. Фильм о прошлом и настоящем.

Солдатом Советской Армии вошел в лагерь Освенцим художник Толкачев. У него не было бумаги, свои рисунки он делал на бланках комендатуры Освенцима. На тех самых бланках, на которых писались приказы о расстрелах. Его рисунки — страшное свидетельство очевидца и обвинителя. Он назвал свой альбом «Цветы Освенцима». Сжимается сердце, когда смотришь сейчас эти рисунки, воспроизведенные на экране. «Птицы улетают». Два маленьких узника в лагерной одежде смотрят из Освенцима вслед улетающим птицам. «Цветы на снегу». Снег и засыпанные им сжавшиеся крошечные скелеты. Две страшные от истощения руки заслонили ребенка—«Не отдам!»

* «Неизвестному солдату». Сценарий В. Некрасова. Режиссер Р. Нахманович. Оператор Н. Степаненко. Композитор Б. Яровинский. Украинская студия хроникально-документальных фильмов, 1961.

«Детям моим, Илье и Наташе. Детям всех народов»,— написал в посвящении Толкачев. Детям, которые станут взрослыми и не забудут, не допустят, чтобы прошлое повторилось.

Среди доказательств советского обвинения в Нюрнберге были приведены надписи на стенах лагеря, сделанные женщинами, у которых отобрали и убили детей. Вот одна из них:

«Отомстите за нас. Пускай весь мир знает и поймет, как зверски уничтожали наших детей». Люди эти погибли, завещая живым ненависть, прося отомстить. Голос их не должен остаться заключенным в архивах, сборниках, многотомных собраниях. Услышанный с экрана, он будет зажигать сердца страстной волей к борьбе.

Я не знаю сегодня публицистики более сильной, чем кинопублицистика. Тысячи статей, множество книг написаны о том, что нес людям гитлеровский «новый порядок». Но вот я смотрю кадры этого фильма, кадры нашей и немецкой кинохроники военных лет, отлично смонтированные, сопровожденные сжатым, точным текстом.

Мальчик лет пяти, босой идет по дороге. Даже не ужас, что-то другое, более страшное в глазах ребенка. Он совершенно один, идет как-то боком, вздрагивая. Дорога после бомбежки.

А в небе, гудя тяжело и властно, движутся немецкие бомбардировщики, самые современные, вооруженные пушками и бомбами.

Под ними по земле без строя рассыпавшейся бандой идет немецкая пехота. Это сорок первый год, и солдаты все молодые, здоровые. Им жарко, мундиры на шее расстегнуты. Идут, смеясь перед объективом, лихо помахивая оружием.

И все это против мальчика пяти лет, который, озираясь и вздрагивая, один идет по выжженной дороге.

Я знал и не раз думал над тем, о чем рассказывают эти кадры. Но я смотрел их с похолодевшими щеками. Такова сила их достоверности — так точно, зримо передана мысль.

Известно, что кинодокументы должны храниться и тщательно охраняться. Я только не знаю, зачем их охранять столь усердно от зрителей. Кто сказал, что далеким потомкам эти кадры будут нужней, чем нам сегодня в борьбе за мир. Думается, давно пора отпечатать новые копии лучших документальных фильмов и хроники военных лет, выпустить их на экраны, показывать в школах, на лекциях и т. д. В руках умного документалиста хорошо смонтированные кадры хроники могут оказывать сильнейшее воздействие на людей. Фильм «Неизвестному солдату» — убедительное подтверждение этого.

В фильме есть немало удачно вновь снятых кадров. Танк в районе Курской дуги и птицы, свившие себе гнездо в дуле пушки этого танка. Хлеба, растущие на поле недавней битвы, на земле, «где столько лежит погребенных».

И все же я не забуду другой кадр: немец в каске, снятый со спины. Внизу — Днестр. Этот кадр возбуждает сегодня сильные чувства. И, конечно же, различные у нас и там, в Западной Германии. «Мы не забыли,— говорил умерший ныне президент бундестага Элерс,— что границы Европы проходят на Урале и у Маныча». Чтобы не возникало сомнения, в каком смысле употреблено здесь слово «Европа», сошлемся на Бисмарка:

«Я всегда слышал слово «Европа» от тех политиков,— писал он,— которые требовали от других держав чего-нибудь такого, чего они не отважились бы потребовать от собственного имени».

Итак, они не забыли. Нет, забыли, к сожалению, все и вновь угрожают миру и человечеству. Стремление к реваншу превыше их памяти. Они знают, что соотношение сил не в их пользу, что сегодня уже не удастся безнаказанно перекраивать карту Европы. И все же они угрожают. Чем? А вот чем: находясь на границе двух миров, они угрожают сыграть роль «взрывного капсюля», от детонации которого может произойти взрыв третьей мировой войны. «Пусть риск будет смертельным»,— вопит в надежде напугать нынешний министр обороны ФРГ Штраус.

Пожалуй, эта часть фильма, где рассказывается о возрождении милитаристского духа в Западной Германии, сделана слабей других. Чувствуется, что у авторов не было в достатке хроникального материала, и им пришлось использовать те же кадры, которые встречались уже в фильмах немецких режиссеров Торндайков. Кадры сами по себе интересные, но острота и свежесть первого впечатления в них, конечно, утеряны.

В целом же получился страстный фильм с точным адресом. От имени мертвых, павших на полях великой битвы, замученных фашистами в концлагерях, от имени живых, тех, кто победил и отстоял мир, он обращается ко всем людям, призывая быть бдительными. В послевоенном мире неспокойно. Многое повторяется, что, казалось, не могло повториться. Германский милитаризм, недавно еще устами своего военного министра заверявший, что отсохнет та рука, которая вновь возьмет оружие, сегодня требует атомного оружия. Бывшие палачи на свободе. В тюрьмах участники Сопротивления. Компартия, как при Гитлере, вне закона. Да, многое повторилось. Но человечество, наученное горчайшим опытом, обязано остановить опасный ход истории, не допустить, чтобы повторилась война. В двадцатом веке будущее детей должно внушать не тревогу, а надежду.

В этой борьбе за будущее, за мир на земле фильм «Неизвестному солдату» занял свое место в строю.

Полемика

В. ГОЛОВНЯ

В большом пути*

После XX и особенно после XXII съезда Коммунистической партии Советского Союза перед художественной интеллигенцией нашей страны открылись новые чрезвычайно широкие возможности для творчества, для правдивого и вдохновенного отражения в произведениях литературы и искусства замечательных деяний нашего народа.

Мне кажется, что советские кинематографисты (как, впрочем, и другие отряды нашей творческой интеллигенции) часто еще не осознают до конца этой возможности и далеко не всегда в полную силу таланта работают над темами сегодняшней жизни, над образами современников, над художественным обобщением явлений и событий эпохи, такой многообразной, иногда противоречивой, но почти всегда особенной и неповторимой.

Много еще надо сделать режиссерам и операторам, сценаристам и авторам комментариев, работающим и творящим в области документального кино. Для того чтобы наши документальные фильмы встали в уровень с требованиями народа, чтобы мы могли с законной гордостью сказать: «Да, на экране подлинные, яркие, запоминающиеся, красивые в труде и борьбе, сильные духом и своей убежденностью наши замечательные современники, строящие новое, совершенное человеческое общество на земле».

Кое-что, и я бы сказал немало, уже сделано в этом направлении. Вспомним хотя бы некоторые из картин Центральной студии документальных фильмов: «Великий перелом», «Незабываемые годы», «XX век», «Необыкновенные встречи», «Когда цветет сакура», «Конго в борьбе», «Разум против безумия», «Покорители моря», «Город большой судьбы», «Наш Никита Сергеевич», «Пылающий остров», «Люди голубого огня», «Великая победа советского народа», «Голоса целины», «Первый рейс к звездам», «Наши современники», «За рампой — Америка». А также целый ряд коротких киноочерков, таких, как «Михаил Довжик», «Голубая лампа», «Годы и люди», «История одной ночи», «Когда кончается рабочий день», «СССР в Лондоне», «Государство — это мы» и другие.

Мы помним фильмы ленинградцев — «Русский характер» и «Дочери России». Недавно ленинградские документалисты выпустили интересную полнометражную картину «Они приближают будущее», рассказывающую о благородном труде строителей.

Свердловская киностудия сделала цветную короткометражную картину «Там, где бежит олень», получившую на кинофестивале в Канаде международную премию.

Хабаровская киностудия подготовила интересный короткометражный фильм «Начинается город», а Новосибирская — «Историю одного подвига».

Рядом оригинальных работ порадовали нас прибалтийцы: «Встречи на улицах» (Таллинская студия), «Рига» (Рижская студия), «Мечты и судьбы» (Вильнюсская студия), отличаются интересным репортажем и тонкой наблюдательностью.

Туркменская студия сделала хороший фильм о гидрогеологах под названием «Ясхан», узбекские кинематографисты выпустили очень интересную картину «Голодная степь», а наши украинские коллеги — волнующий героический фильм «Неизвестному солдату» и яркий киноочерк одного из старейших операторов хроники А. Ковальчука о строительстве домны в Донбассе.

Этот перечень можно было бы продолжать еще и еще, но и из этого уже можно сделать вывод, что наша документальная кинематография находится на подъеме.

Что же, могут спросить нас, в документальном кино, в отличие от художественной кинематографии, все обстоит благополучно? Нет, далеко не все. Еще многие документальные картины страдают серьезными недостатками. Здесь и слабость драматургии, и композиционная рыхлость, и примитивный монтаж. Герои наших фильмов в большинстве случаев «немые», а дикторский текст очень часто многословен и малоубедителен. Не всегда достаточно продуманно и интересно используются музыка и шумовое оформление.

В одной статье нет возможности остановиться на всех вопросах развития документальной кинематографии. Остановимся в связи с этим лишь на самых актуальных.

---

* Продолжение разговора. Начало см. в № 12, за 1961 год.

ОСНОВА ОСНОВ

Вряд ли необходимо сегодня доказывать значение и важность добротной литературной основы документального фильма, определяющей его идейную направленность и примерную композицию. Даже при съемке так называемых «событийных» фильмов, как мы уже убедились на практике, необходим если не сценарий, то сценарный план.

То, что сценарий документального фильма не может иметь общепринятую универсальную форму,— это естественно и понятно. Плохо другое — то, что в практике работы многие авторы документальных сценариев вообще не придерживаются определенных творческих и производственных требований. В большинстве сценариев невозможно увидеть ни объема будущего фильма, ни основных объектов съемок, ни контуров главных эпизодов.

Для того чтобы документальный сценарий сделать производственно более полноценным и творчески более интересным, совершенно необходимо, чтобы он создавался при обязательном творческом контакте с режиссером и оператором.

Важно также отметить, что в настоящее время практика работы над документальными сценариями получила новые, более широкие возможности, так как приказом министра культуры СССР разрешено в необходимых случаях направлять сценариста в творческую командировку вместе с режиссером фильма и заканчивать работу над сценарием в процессе самих съемок, а в отдельных случаях даже после их окончания. Последнее чрезвычайно важно, так как окончательный драматургический замысел документального фильма, его композиция нередко рождаются за монтажным столом и в просмотровом зале студии.

Мне кажется, что было бы очень полезно по примеру художественной кинематографии регулярно проводить всесоюзные творческие семинары сценаристов и редакторов, работающих в области документального кино.

Но что особенно важно — это чтобы соответствующие кафедры Всесоюзного государственного института кинематографии обратили внимание на более глубокое изучение будущими сценаристами и редакторами специфических особенностей литературной работы в документальном кино.

КОММЕНТАРИИ НЕ ИЗЛИШНИ

В последнее время не только у нас, но и за рубежом происходит много споров о месте и роли дикторского текста в документальном фильме. Справедливо выступая против многословия, словесной трескотни и примитивных пояснений, отдельные творческие работники документального кино начали призывать к полному или почти полному отказу от дикторского текста. Это аргументировалось необходимостью борьбы за острую кинематографическую форму и выразительность кинокадров, которые в известной мере за последние годы были утеряны.

Обилие дикторского текста часто снижает эмоциональную сторону фильма, оно, как правило, идет от беспомощности автора.

Некоторые наши режиссеры, особенно молодые, стали увлекаться съемками фильмов без единого слова дикторского текста. Такая крайность мне кажется неоправданной.

Дикторский текст должен помочь зрителю *увидеть на экране нечто новое*, воспринять изображение более глубоко, ярко, интересно.

Умные и свежие комментарии усиливают драматургию эпизода, подчеркивают главное в происходящих событиях, помогают глубже проникнуть в сущность явлений жизни.

Борьба за высокий идейно-художественный уровень документальных фильмов немыслима без борьбы за политически острое, художественно полноценное, меткое и доходчивое «слово», звучащее с экрана.

ОПЕРАТОРЫ И РЕЖИССЕРЫ

Советская документальная кинематография располагает квалифицированными, творчески зрелыми кадрами операторов-журналистов.

К сожалению, наша пресса, даже специальная, очень мало уделяя внимания операторскому искусству в художественной кинематографии, почти совершенно ничего не пишет о сложной и своеобразной работе операторов-кинодокументалистов.

Но этот вопрос требует особого разговора. Мне хочется сказать в связи с этим о том, что операторам-хроникерам надо больше обращать внимания на совершенствование методов репортажных съемок.

Как известно, репортажная съемка в гуще событий дает наиболее выразительные и динамичные кадры и эпизоды, она требует от кинооператора не только большой оперативности, но и исключительной наблюдательности.

Как много значит острый операторский глаз, точно схваченная деталь, интересные подробности в облике и поведении людей, помогающие на документальном материале создавать живые, реальные образы, добиваясь художественных обобщений.

Часто документальные фильмы критикуют за то, что в них не чувствуется индивидуального режиссерского почерка. Это в значительной мере справедливый упрек.

Режиссура документального фильма очень своеобразная область. В повседневной производственной практике мы часто (в том числе и сами режиссеры)

понятие режиссуры несправедливо ограничиваем и обедняем. Бывает иногда, что работа режиссера над тем или иным документальным фильмом практически сводится лишь к монтажу изображения, да и то осуществленному по самым элементарным принципам.

Многие режиссеры редко выезжают на съемки. Почти никто из них не работает серьезно с композитором и уж совсем редко — с диктором.

Наши документальные фильмы до обидного мало содержат живой человеческой речи, и это совсем не потому, что имеющиеся технические средства не позволяют решить нам такую задачу. Все дело в том, что режиссеры не участвуют в проведении синхронных съемок, а в отдельных случаях и не умеют еще осуществить профессионально грамотную, творчески интересную съемку со звуком. Вот поучительные цифры.

На Центральной студии только за 1961 год было проведено более восьмисот синхронных съемок, а из-за их низкого творческого уровня использовано в фильмах и журналах всего лишь сто тридцать.

Режиссура фильма не может быть интересной, если фильм страдает многотемьем. В статье, опубликованной в «Искусстве кино» (1961, № 12), Р. Григорьев призывает бороться против «универсализма фильмов-каталогов, против так называемого исчерпывающего стиля», то есть призывает к серьезной разработке жизненного материала. И это очень правильно. Не спасет никакой режиссерский «прием», если нет в фильме глубокого проникновения в жизнь, если отсутствует интересный режиссерский замысел, нет эмоционального накала и художественных обобщений. Такой фильм перестает быть произведением киноискусства, превращаясь в подборку документальных кинокадров.

ВКЛЮЧАЮСЬ В ДИСКУССИЮ

Редакция «Искусство кино» в последнем номере журнала за 1961 год открыла интересную и очень нужную дискуссию о путях развития и дальнейшего подъема советского документального кино, поместив две большие статьи журналиста А. Марьямова и кинорежиссера Р. Григорьева.

Любая дискуссия, а тем более обсуждение вопросов, связанных с оценкой произведений искусства, с обсуждением проблем творчества, всегда вызывает самые различные суждения, на то она и дискуссия.

И все же нельзя пройти мимо некоторых утверждений и выводов, которые довольно поспешно и не очень доказательно делает в статье «А все-таки надо додумать» ее автор А. Марьямов.

Остановимся кратко на некоторых положениях вышеупомянутой статьи.

Опираясь на стенограмму совещания с документалистами, которое состоялось в конце июля прошлого года, автор устами ряда работников Центральной студии документальных фильмов пытается утверждать абсолютно ошибочные вещи. Так, например, анализируя продукцию студии, он утверждает, что 95 процентов (!) всех фильмов—это «протокольные» фильмы, созданные на материале киносъемок различных официальных делегаций, посетивших нашу столицу. Кстати, непонятно, почему эти фильмы не должны делаться творчески, интересно и эмоционально. И все же если бы вышеприведенный процент соответствовал действительности, вывод автора статьи о том, что ремесленная в основном работа режиссеров и операторов студии мешает подлинному творчеству, быть может, заслуживал бы обсуждения. Но все дело в том, что приведенная цифра не соответствует фактическому положению вещей.

Вот некоторые данные. За последние два года Центральная студия документальных фильмов в среднем выпускала в год по сто пятьдесят пять документальных фильмов, из них так называемых «протокольных картин» в среднем в год создавалось до двадцати, что составляет около 13 процентов от общего количества выпущенных фильмов.

Подавляющее же большинство документальных фильмов, над которыми работал творческий коллектив Центральной студии,— это фильмы на самые различные темы внутренней и международной жизни.

Далее А. Марьямов неоднократно призывает в своей статье к необходимости творческих экспериментов и сетует на то, что в документальном кино, и прежде всего на Центральной студии, где так «жмет план», совершенно, мол, нет возможности режиссеру, оператору, сценаристу подумать, поэкспериментировать, израсходовать на это некоторое количество лишней пленки и т. д.

Как выход из создавшегося положения он предлагает одно из четырех производственно-творческих объединений студии преобразовать в экспериментальное. Пусть, мол, три объединения тянут свою «тяжелую лямку», пусть их «давит» план, сроки, нормативы, зато работники четвертого объединения будут заниматься свободным художественным творчеством.

Так правильное и бесспорное положение о том, что в документальном киноискусстве надо всячески поощрять творческие поиски, безнадежно запутано автором статьи.

Ну а как же все-таки обстоит дело с «поисками» и «экспериментами» на Центральной студии документальных фильмов?

Чтобы ответить на этот вопрос, приведем некоторые факты: сроки производства в документальной кинематографии, естественно, более короткие, чем

на студиях художественного фильма. В отдельных случаях хроникальные фильмы делаются и должны делаться очень быстро. Возражать против этого было бы нелепо, так как хроника должна быть максимально оперативной, в этой оперативности очень часто заключается ее активная сила.

Однако это ни в коей мере не мешает нам по целому ряду картин устанавливать весьма продолжительные сроки производства, выделять дополнительные средства, разрешать повышенные нормы расхода негативной пленки. Так, над фильмом «Необыкновенные встречи» режиссер А. Ованесова работала около года, над фильмом «Город большой судьбы» режиссер И. Копалин работал около восьми месяцев. Одни только съемки по фильму «Пылающий остров» (операторы Р. Кармен и В. Киселев) заняли около четырех месяцев, а работа над фильмом «Рассказы моря», хотя в нем было всего четыре части, заняла режиссера А. Лебедева на целых семь месяцев.

Недавно режиссер М. Семенова закончила двухчастевый цветной фильм «Большое сердце». Фильм был сложный, снимались дети и... самые разнообразные звери. Напряженная работа над фильмом продолжалась более полугода.

Во всех перечисленных случаях, а их можно было бы при желании назвать еще очень много, длительный период производства был обусловлен сложностью темы, трудными условиями съемок или необходимостью продолжительных кинонаблюдений.

Студия часто, идя на известный творческий и производственный риск, разрешает съемки фильмов до написания сценария, по сценарному плану. Так было при создании фильмов «За рампой—Америка» (авторы А. Колошин и О. Горчаков), «Японские новеллы» (автор А. Зенякин), «Морями студеными» (автор — студент ВГИКа К. Кармен).

Конечно, не обходится и без производственных издержек. Способный, зарекомендовавший себя рядом интересных работ оператор Е. Легат, несмотря на продление сроков, не сумел сделать фильм «За Полярным кругом», группа выпускников ВГИКа лишь при большой помощи режиссера И. Посельского «вытянула» короткометражный фильм «Горят костры далекие».

Дело не в количестве примеров, а в необходимости сделать правильный вывод. Ни государственный план на киностудиях, ни существующие производственные нормативы не являются и не могут являться помехой для подлинно творческого подхода к созданию документальных фильмов. Это тем более ясно, что, определяя сроки производства и утверждая смету расходов, каждая студия исходит прежде всего из желания создать наиболее интересные и полноценные произведения документального киноискусства. Я опускаю ряд неточных, а порой и просто неправильных высказываний А. Марьямова о состоянии технической базы Центральной студии, о том, что почти все разговоры на студии происходят на бегу (?!), что режиссеру не всегда удается присесть к монтажному столу, что слабость музыкального оформления журналов объясняется тем, что они озвучиваются готовой музыкой, берущейся из фонотеки (хотя так озвучиваются киножурналы во всем мире), что операторов «перебрасывают» на «постылые» (?!) для них картины, и т. д. и т. п.

Будем считать, что это не сознательная «передержка», а лишь полемические высказывания, которые должны, по мысли автора, способствовать развертыванию дискуссии.

Мне хочется в связи с этим остановиться лишь на одном вопросе, имеющем, как мне кажется, принципиальное значение для повышения идейно-художественного уровня документальных фильмов.

Период, когда в документальном кино недооценивалась работа сценариста, давно прошел.

Лучшие произведения нашего документального киноискусства отличаются, как правило, не только интересной режиссерской работой, острыми репортажными съемками, но и своеобразной драматургией, умным и содержательным дикторским текстом.

Такие писатели и журналисты, как К. Симонов, Б. Агапов, В. Катаев, А. Сурков, С. Образцов, Г. Кублицкий, Е. Рябчиков, Г. Шергова, О. Горчаков, А. Новогрудский, М. Садкович, Н. Шпиковский, Ю. Каравкин и ряд других, значительно способствовали развитию документального киноискусства, выступая с интересными, содержательными сценариями и яркими дикторскими текстами. Но было и немало фильмов, ухудшенных слабой литературной работой.

Хотел этого или нет А. Марьямов, но у него все получается весьма просто. Авторов «жмет план», их торопят, не дают подумать, и поэтому они пишут слабые тексты и создают примитивные сценарии.

Увеличьте, к примеру, сроки работ авторов в два раза, и сразу сценарная проблема в документальном кино будет ликвидирована?! Странный, очень странный подход к разрешению одного из самых сложных вопросов современной кинематографии.

Возможно, что в отдельных случаях сжатые сроки производства или позднее включение в работу над той или иной темой помешали автору создать полноценный сценарий или дикторский текст. Но разве можно на основе этого приходить к заключению, что все дело в нехватке времени, в темпах работы на хронике? Каждому мало-мальски знакомому с работой документальных студий (в том числе, конечно, и А. Марьямову) совершенно ясно, что не это является основной и главной причиной появления слабых сценариев и комментирующих текстов.

Вопрос гораздо сложнее, причин много, и они очень разные. Мне могут сказать, что главное — в таланте автора. Да, конечно, это момент, как говорят, немаловажный. Но и одного таланта тоже недостаточно. Необходимо не только понять, но и полюбить тему, над которой работаешь. Надо найти творческий контакт с режиссером. Совершенно необходимо глубоко, добросовестно изучить материал, войти в него, «заболеть» темой фильма. И, наконец, нужно вложить в создание литературной основы документального фильма много, очень много труда. Думается, что это справедливо будет и по отношению к любой другой отрасли нашего киноискусства. Конечно, есть своя специфика в документальном кино, но совсем не надо ее преувеличивать— это не пойдет на пользу ни авторам, ни фильмам.

НУЖНА ЛИ ПЕРЕСТРОЙКА!

В последнее время в Союзе кинематографистов и в прессе поднимаются вопросы об организационной перестройке документальной кинематографии.

Как всегда в подобных случаях, отдельные товарищи видят в этом спасение чуть ли не от всех недостатков и слабостей нашего киноискусства.

Попробуем в этом разобраться.

Прежде всего нельзя смешивать такие разные проблемы, как повышение оперативности кинохроники, улучшение идейно-художественных качеств документальных фильмов, повышение уровня республиканских киножурналов, ликвидация параллелизма между кинохроникой и телехроникой и т. д.

Это разные вещи, лишь иногда взаимно связанные между собой.

Оперативность кинохроники надо повышать, хотя и сейчас события, снятые в четверг и даже в пятницу, зрители могут увидеть в субботнем киножурнале «Новости дня». Однако, выигрывая в качестве, кинохроника всегда будет отставать от телевизионной информации в оперативности. Может быть, пожертвовав качеством, следует вообще отказаться от кинохроники, передав эти функции полностью системе телевидения?

Но это значит, что надо оставить без общественно-политической информации миллионы зрителей, всю гигантскую киносеть, насчитывающую около ста тысяч киноустановок.

Телехроника и кинохроника совсем не конкуренты — они взаимно дополняют друг друга, точно так же, как радио и газеты.

Что же касается известного параллелизма при кино- и телесъемках, то его можно легко избежать путем координации работы, тем более, что главная сила телевидения совсем не в подражании кинематографу, а в «прямой» передаче событий в эфир.

Если же говорить об отделении кинохроники от документального кино, то это вопрос весьма дискуссионный.

Документальное кино своими корнями глубоко уходит в кинохронику. Кинохроника позволила накопить богатейшие киноархивы, которые представляют интерес для кинофильмов, обобщающих исторический материал или публицистически «сталкивающих» кинокадры прошлых лет с сегодняшними киносъемками.

Таким образом, отделение кинохроники от документального кино нанесет последнему существенный урон. Я думаю, что почти все вопросы повышения действенности и оперативности кинохроники возможно решить и при нынешней организационной структуре.

Для творческих работников документальной кинематографии совершенно необходимо работать и в области оперативной хроники, так как текущий кинорепортаж, кинонаблюдения, тематическая разработка жизненного материала и многие другие методы работы режиссеров и операторов-документалистов есть не что иное, как различные формы одной и той же творческой деятельности в разнообразных жанрах образной публицистики.

Сторонники разделения говорят о том, что эти две области документального кино должны иметь разные производственно-творческие условия, то есть разные темпы работы, нормы расхода средств, пленки и т. д.

Но, во-первых, для этого совершенно нет необходимости устраивать организационную перестройку и в какой-то мере ломку сложившегося организма, а, во-вторых, практически на студиях и сейчас условия производства документальных фильмов совсем иные, чем хроники.

Если бы недавние съемки оператора А. Колошина в США носили хроникально-информационный характер, то он не имел бы возможности снять более 15 тысяч метров пленки и работать над фильмом «За рампой — Америка» в общей сложности около десяти месяцев.

Кстати, вопрос о выделении хроники в самостоятельную студию совершенно не актуален для всех республиканских киностудий, где объем производства невелик и практически разделять там нечего.

Что же, могут спросить сторонники радикальных перестроек, вы считаете, что все надо оставить по-старому и что жизнь, идущая вперед, должна мириться с прежними организационными формами? А если они устарели и мешают дальнейшему движению? Ответ на это может быть один: если действительно мешают —надо изменять, но прежде чем ломать созданное за несколько десятков лет, надо внимательно и объективно взвесить все плюсы и минусы, которые может принести перестройка.

Мне кажется, что без всякой ломки сложившейся системы документальной кинематографии назрела необходимость осуществить ряд практических мер.

Вот некоторые из них — первоочередные.

Центральная студия документальных фильмов должна регулярно и незамедлительно высылать в лаванде во все республиканские киностудии наиболее важные «столичные» сюжеты. Делать это надо на основе взаимности.

Производственные нормативы для тематически-документальных фильмов в целях поднятия их качества следует пересмотреть, с тем чтобы узаконить более повышенные нормы материального обеспечения этих фильмов, расширив в этом вопросе права директоров киностудий.

Следует сократить сроки тиражирования и рассылки на места центральной кинохроники, одновременно ограничив сроки проката журнала «Новости дня» до двух месяцев (вместо нынешних шести месяцев).

Практически центральный журнал кинохроники, демонстрирующийся в Москве в день выхода, должен быть показан в Ленинграде, Киеве, Минске, Свердловске на следующий день, а по всей стране не позднее чем через десять дней после его выпуска киностудией.

Для ликвидации параллелизма при съемке событий студии кинохроники (центральная и местные) должны контактироваться со студиями телевидения.

Все эти практические предложения легко осуществимы, не требуют сложных реорганизаций, не требуют дополнительных средств на содержание новых производственных и управленческих звеньев, а главное, несомненно, смогут дать быстрый и эффективный результат.

А ТЕПЕРЬ ПОМЕЧТАЕМ...

О ПРОКАТЕ...

И зрителей и тех, кто трудится в области документального и научно-популярного кино, уже много лет волнует вопрос о прокате наших фильмов.

Бесспорно, за последние годы наметились некоторые сдвиги в этом вопросе, однако положение с прокатом научно-популярных и документальных картин по-прежнему остается ненормальным.

Нет нужды доказывать важность и необходимость своевременного и качественного продвижения в миллионные массы зрителей фильмов, несущих в себе актуальную тему сегодняшнего дня, информирующих наш народ о важнейших политических, общественных и культурных событиях как в нашей стране, так и за ее рубежами.

Мы можем с полным правом сказать, что лучшие документальные и научно-популярные фильмы являются активным оружием нашей партии в деле воспитания нового человека, человека коммунистического общества.

Как же можно мириться с тем, что даже самые слабые художественные картины демонстрируются шире, чем самые лучшие и любимые зрителями документальные и научно-популярные?

И невольно хочется помечтать о таком...

В центре столицы—большое, красивое современное здание, на его фронтоне светящаяся надпись: «Новости» (название может быть и другим). Мы входим в фойе этого не совсем обычного кинотеатра. Художественно оформленные витрины рассказывают о последних работах советских киножурналистов. В большом зрительном зале перед демонстрацией документального фильма выступают его создатели.

В этом кинотеатре осуществляются премьеры всех лучших документальных фильмов, выпускаемых двадцатью четырьмя документальными студиями Советского Союза. Кроме этого главного кинотеатра имеются районные кинотеатры, регулярно показывающие документальные и научно-популярные картины.

В летнее время во всех московских парках, на десятках городских площадей с наступлением темноты загораются голубоватые киноэкраны, здесь ежедневно демонстрируются киножурналы и экстренные выпуски, создаваемые на документальных и научно-популярных студиях.

И такое не только в Москве, а и во всех столицах союзных республик и наиболее крупных городах страны.

Разумеется, для этого необходимо быстрое и качественное тиражирование документальных и научно-популярных фильмов в количествах, обеспечивающих всю киносеть страны.

Самое интересное заключается в том, что эти мечты легко сделать реальностью.

...О СТУДИИ

Центральная студия документальных фильмов вот уже двадцать лет помещается в доме по Лихову переулку. Этот дом имеет свою довольно интересную историю.

Основу здания составляют могучий фундамент, стены и перекрытия, сложенные старыми русскими мастерами по заказу «святых отцов». Когда-то, до революции, в этом здании размещалось духовное училище.

После революции здание неоднократно меняло своих хозяев, претерпевало перестройки и достройки. В 20-х годах в нем помещался один из первых кинотеатров для показа «культурфильмов».

В предвоенные годы в доме по Лихову размещалась киностудия «Союздетфильм».

Помещение это для студии документальных фильмов, насчитывающей более тысячи человек, мало пригодно, хотя в нем есть все необходимые технические цехи, мощная лаборатория по обработке цветной и черно-белой пленки, пять просмотровых залов, современно оборудованный большой павильон для записи оркестра и озвучания фильмов и т. д.

Работу затрудняет крайняя переуплотненность.

Теснота на Центральной студии, конечно, отрицательно сказывается на качестве и сроках производства фильмов, мешает создать нормальные условия труда не только для творческих работников, но и для всех обслуживающих цехов. Пора, давно пора Министерству культуры СССР решить вопрос о строительстве вполне современного, хорошо оборудованного, удобного и красивого здания Центральной студии документальных фильмов.

Студия, имеющая славную историю, выпускающая в год более ста документальных фильмов (не считая кинохроники), работающая в области новых видов кинозрелища, таких, как панорамный фильм и круговая кинопанорама, ведущая систематический обмен кинохроникой более чем с сорока заграничными фирмами, регулярно оказывающая большую производственную помощь республиканским студиям, студия, награжденная орденом Боевого Красного Знамени за самоотверженную работу кинооператоров на фронтах Отечественной войны, крупнейшая киностудия документальных фильмов не только в нашей стране, но и в мире,— давно заслужила новую отличную производственно-техническую базу.

Но ведь ЦСДФ работает в несравненно лучших условиях, чем большинство республиканских и местных студий хроники, многие из которых находятся в очень стесненном положении. Очевидно, надо в ближайшее время кардинально решить вопрос об улучшении призводственно-технической базы всех документальных и научно-популярных киностудий. Этот вопрос давно назрел.

...О ТЕХНИКЕ

За последние годы советская кинотехника пополнилась значительным количеством интересных новинок. Появилось немало новых технических средств и на Центральной студии документальных фильмов. Более ста современных ручных съемочных аппаратов «Конвас-автомат» уже несколько лет находятся в эксплуатации. Студия разработала портативные электро-осветительные приборы большой мощности. Появились «Ленары» — отечественные объективы переменного фокуса.

Накануне XXII съезда КПСС наша пленочная промышленность изготовила прекрасную черно-белую негативную пленку «ВЧ», отличающуюся большой широтой, очень мелким зерном и огромной чувствительностью. Эта пленка, оставив позади лучшие образцы заграничных негативных пленок, дала новые возможности советскому киноискусству и прежде всего кинохроникерам, которые теперь практически могут вести съемки в любых условиях, почти не применяя специального кинематографического освещения.

Да, немало сделано в области кинотехники за последнее время.

И все же хочется помечтать о тех временах, когда будут:

полностью бесшумные облегченные киносъемочные аппараты;

отличные малогабаритные отечественные камеры для работы на 16-мм пленке;

высококачественные репортафоны для репортажных синхронных съемок, в которых синхронизация обеспечивается по радио;

цветные пленки высокой чувствительности;

синхронные стационарные малогабаритные съемочные камеры;

легкие объективы с переменным фокусом, что дает возможность двумя объективами заменить полный набор объективов от 18-мм до 300-мм.

А как затянулся вопрос о переводе всей кинопленки на негорючую основу!

Мы понимаем, что для осуществления этих предложений нужны решительные меры, иногда нужно и время, но в общем все это, конечно, можно сделать. И надо сделать как можно быстрее.

●

В Программе КПСС записано:

«Перед писателями, художниками, музыкантами, деятелями театра и кино открывается широкий простор для проявления личной творческой инициативы, высокого мастерства, многообразия творческих форм, стилей и жанров».

В этих нескольких строчках заключено много важных мыслей, помогающих нам найти правильный путь в искусстве.

Мы часто еще очень мало проявляем творческой инициативы и требовательности, недостаточно боремся за высокое мастерство наших произведений, за их совершенную художественную форму.

Как много еще можно и нужно сделать советским кинодокументалистам для расширения жанровых рамок наших фильмов и утверждения нового благородного и совершенного стиля киноискусства коммунистического общества. И они это сделают!

В. ШНЕЙДЕРОВ

Четыре кита научного кино *

За последнее время в адрес научной кинематографии раздается все больше упреков. Современного зрителя уже не удовлетворяют тематика и качество фильмов, не радует их обилие, регистрируемое каталогами и отчетами.

Ученые считают, что научное кино все больше скатывается в пучину хроники и информации. Лекторы и пропагандисты утверждают, что наши фильмы уходят от мировоззренческой тематики, освещая отдельные, частные и к тому же наименее важные отрасли знания. Работников университетов культуры возмущает невозможность получить в прокате нужные фильмы, которые числятся в каталогах, но физически отсутствуют. Сами же творческие работники либо отмалчиваются, либо с горечью констатируют обилие почти непреодолимых трудностей в создании полноценных познавательных, художественно выполненных фильмов о достижениях современной науки и техники.

Действительно, в научном кино сегодня работать трудно. Парадоксально, но факт: студий стало больше, средств отпускается достаточно, пленки хватает, выпуск фильмов возрос, а увидеть их на экранах кинотеатров почти невозможно. Качество значительно снизилось, а радость творческого труда заменилась своеобразной «борьбой за существование», которую вынуждены вести съемочные группы, поставленные в условия плохо организованного производства. Даже крупные мастера научного кино начали уклоняться от тем, требующих для воплощения сложного технологического процесса, стали искать менее трудные темы, отходя от сегодняшнего дня, от требований современности.

Подобное положение не может не вызывать серьезного беспокойства. Научная кинематография — важное орудие идеологической борьбы. Она помогает широко распространить современные научные знания, формировать основы материалистического мировоззрения. Пропагандируя новое, современное, она не имеет права на отсталость. Ее задача—всегда быть впереди.

Научное кино стоит на четырех «китах». Первый из них — план, единое направление, программа. Второй — прокат, доведение фильмов до зрителя. Третий — техника, обеспечивающая возможность создания полноценных фильмов. Четвертый — люди, создающие эти фильмы. Все четыре опоры тесно взаимосвязаны. Уберите, ослабьте любую из них, и вся система немедленно перекосится, исказится...

* Продолжаем обсуждать проблемы научно-популярного кино (см. № 2 и 3 нашего журнала за 1962 год).

1. ПЛАН, ПРОГРАММА...

Как это ни странно, наше научное кино не имеет ни единого перспективного плана, ни развернутой программы. Долгое время студии работали по годичным планам, подчас непродуманным, составленным наспех. Правда, сейчас разрабатывается проект трехгодичного плана, но пока это всего лишь проект. Трудно сказать, будет ли он реальным или беспочвенным, так как до сих пор никто не вел учета того, что делалось раньше, не изучал по-настоящему действующий фонд научных фильмов. Мало того, на протяжении ряда лет научное кино формировало свои планы по случайным предложениям авторов и режиссеров, подменяя самотеком единую мировоззренческую и научную направленность. В результате вместо гармонического развития и пополнения фонда разными фильмами, отражающими успехи главных направлений науки, получалось однобокое развитие одних направлений (причем часто второстепенных) и почти полное забвение других, более важных.

Этот вывод подтверждают факты. Раскройте каталог 1958 года (к сожалению, более поздние сводные каталоги действующего фонда еще не увидели света). Астрономия, космогония, геология и география представлены вместе тремя полнометражными фильмами. Точные науки — физика, химия, математика, механика — шестью. Культура и искусство — двенадцатью, а естествознание — четырнадцатью. Надо заметить, что цифры эти в высшей степени поучительны. Из четырнадцати фильмов по естествознанию один излагает историю каменного угля, второй— происхождение жизни, третий рассказывает о деятельности человеческого мозга, а одиннадцать остальных посвящены жизни птиц, зверей, насекомых. По разделу культуры и искусства шесть картин о выставках и музеях, две о самодеятельности и цирке, три о выдающихся актерах. Таким образом, из тридцати пяти фильмов, представляющих современное научное кино, двадцать три посвящены жизни животных и картинным галереям. Нужно ли доказывать, что такого рода положение не имеет ничего общего с главными путями развития современной науки?

Не лучше выглядят и фонды научно-популярных короткометражек. И здесь на первом месте — искусствоведение, более сотни картин. На втором — география, более полусотни картин, и на третьем—все остальные разделы знания, насчитывающие около шестидесяти тем.

Самотек в планировании приводит к тому, что сценарии на сложные, трудоемкие темы (как, например, фильм о происхождении человека) «слетают» из плана, не удаются и заменяются темами производственно более легкими и идейно безопасными. Немалое значение имеет и «самоигральность» отдельных областей знания, производственная легкость, возможность внестудийной работы (в экспедициях, на натуре, в выставочных залах), возможность обходиться без специальных видов съемок, отсутствие необходимости глубоко проникать в сложные проблемы современной науки и т. п.

Мудрено ли, что при таких принципах отбора материала научное кино превращается в какую-то суррогатную продукцию полухудожественного-полухроникального характера, ничего не дающую ни уму ни сердцу любознательного массового зрителя.

2. ПУТЬ К ЭКРАНУ

Киностудии страны интенсивно производят научные фильмы. Жизнь на этих студиях кипит ключом. Авралы, штурмовщина, «зеленые улицы» товарной продукции, забвение качества ради срока. Наконец у съемочной группы радостная минута — фильм окончен. Он сдан день в день, точно в срок, обусловленный планом. Но старалась группа зря. Фильм становится в очередь на массовую печать, длинную очередь, где не делают различий между фильмами нужными и ненужными, хорошими и явной макулатурой, прокатными и заказными. Долго приходится стоять в этой очереди фильмов, и немудрено, что некоторые из них устаревают еще до того, как их напечатают.

Тираж фильмов устанавливается специальными нормами. Но те, кто определял цифры этих норм, меньше всего думали о необходимости удовлетворения запросов зрителя. Хороший цветной научно-популярный фильм печатается на 35-мм пленке тиражом двести-триста копий, а прокатных контор и их отделений в СССР свыше четырехсот. Таким образом, 50% зрителей определенно никогда не увидят фильм, что же касается других 50%, то и тут не все гладко. Получив копию, контора ставит ее «на конвейер». Копии хватает на восемьсот сеансов, а затем, изношенная, она списывается. От фильма остается лишь название в пухлом каталоге «действующего» фонда.

Никто не возобновляет отработавшую свой век копию. Естественно, что при такой системе не только лектории, университеты культуры, клубы, но и телецентры с их многомиллионной аудиторией не всегда могут показать тот или иной фильм.

Прокатчики любят «опровергать» замечания в их адрес ссылками на демонстрации фильмов в специализированных карликовых кинотеатрах, в фойе, на удешевленных сеансах и т. д. Все опровержения такого рода несостоятельны. Система проката действует предельно четко. Успех измеряется рублем. Стоит ли удивляться, что выполнение идеологического плана вступает в противоречие с планом кассовым? Демонстрировать научно-популярные фильмы невыгодно, а вот тем, кто преуспевает в выполнении кассового плана,— почет, премии, переходящие знамена.

Противоречия в выполнении кассового и идеологического планов заставляют директоров кинотеатров пускаться на разного рода хитрости. Для отчета, для «галочки» публикуются рекламные объявления в прессе. Картины идут пару дней на нескольких сеансах специализированных кинотеатров, раз в неделю на утренних сеансах в кинотеатрах обычного типа. Потом они передаются в клубы, отрабатывают свои восемьсот сеансов и исчезают для зрителей. Ни выступления печати, ни распоряжения приказного типа ничего изменить не в силах до тех пор, пока работа директоров кинотеатров измеряется кассовым показателем.

Пытаясь найти выход из этого достаточно сложного положения, невольно приходишь к мысли о разделении проката. Вероятно, было бы правильно выделить в нем два канала — коммерческий и просветительный. В коммерческий прокат должны выпускаться научные фильмы, интересные самым широким массам зрителей. Увлекательные, острые по форме, эти фильмы должны демонстрироваться как приложения к игровым художественным фильмам. Видовые и искусствоведческие одночастевки, короткометражки о великих открытиях и достижениях науки, фильмы, заинтересовывающие зрителя волнующими научными проблемами и расширяющие его кругозор, — вот то, что может и должно дать научное кино большим кинопрограммам, о которых так своевременно поднял вопрос журнал «Искусство кино». Разумеется, выпуском такого рода короткометражных фильмов ограничиться нельзя. Зритель ждет и полнометражных картин, рассказывающих о главнейших явлениях науки, явлениях, которые интересуют всех. Полеты в космос, рассказы об атомной энергии, автоматике, областях техники, сулящих подлинную революцию, волнующие, увлекательные кинопутешествия,— интересных тем для полнометражных фильмов много. Но, разумеется, по мастерству исполнения эти фильмы должны быть не ниже, а, вероятно, выше таких картин, как выпущенные Ганзелкой и Зикмундом, как «Анаконда», «В мире тишины», «Встречи с дьяволом» и т. п.

Я глубоко убежден, что лучшие из этих фильмов не только способны тягаться с игровыми картинами,

но и выходить из этого состязания победителями. Система удешевленных цен, утренних сеансов и т. д., противоречащая кассовым планам коммерческих кинотеатров, должна быть отменена. Научные фильмы, рассчитанные на коммерческий прокат, должны продвигаться так же, как фильмы «Группы тридцати» во Франции или польские короткометражки.

Но кроме коммерческого проката — широкой дороги для лучших кинопроизведений о науке — должен быть организован и прокат просветительный. Тут-то и нужны удешевленные цены — десять копеек за билет, если просмотр оплачивает зритель, или же бесплатная для зрителя демонстрация, оплачиваемая учреждением, осуществляющим показ. Вероятно, основная масса научно-популярных фильмов должна пройти именно по этому каналу. Если воспользоваться той системой сравнений, которая лежала в основе статьи М. Арлазорова «На параллельных курсах с разными скоростями» («Искусство кино», 1962, № 2), то научный фильм коммерческого проката похож на научные очерки, появляющиеся в литературно-художественных журналах и газетах. Что же касается просветительного канала, то он обслуживает зрителя со специализированным интересом, то есть примерно тот же контингент, что и специализированные научно-популярные журналы «Техника — молодежи», «Знание — сила», «Наука и жизнь». Без создания специализированного просветительного канала не удастся довести до зрителя огромное богатство, которое содержится в фильмах.

Создавая просветительный прокат, необходимо прежде всего объявить войну системе «конвейера», направленной на износ фильмов. Я считаю, что фильмы должны печататься на узкой негорючей пленке и продаваться в собственность отделениям Общества по распространению политических и научных знаний, университетам культуры, телецентрам, клубам, лекториям и т. д. Только в том случае, когда наши фильмы будут иметь своих хозяев (именно хозяев, а не кладовщиков, как сейчас), можно будет говорить о системах демонстрации, удастся повысить коэффициент полезного действия научно-популярных фильмов в десятки раз. А разве это не благородная задача для тех, кто хочет нести народу знания?

3. СОВРЕМЕННАЯ НАУКА И КИНЕМАТОГРАФИЧЕСКАЯ ТЕХНИКА

Те времена, когда для съемки художественных боевиков хватало кинокамеры, пленки и кое-как приспособленных сараев, давно отошли в область воспоминаний. Современное кинопроизводство основывается на высокой технике и сложном технологическом процессе. Съемочные павильоны, лаборатории по обработке пленки, аппаратура для изображения и звука, электрохозяйство, подсобные цехи и мастерские — все вместе это составляет тот производственный организм, который принято называть киностудией. Без этой производственной базы невозможно реализовать творческие усилия драматургов, режиссеров, операторов, актеров и множества других людей разных профессий, нельзя выпускать фильмы, стоящие на уровне требований современной науки.

Производственная база научной кинематографии в основном не отличается от базы кинематографии художественной. Те же павильоны, только с меньшими площадями, то же электрохозяйство, те же мастерские. Одним словом, все то же. Но, в отличие от художественной кинематографии, студия научно-популярных фильмов не сможет работать без особых видов пленки, не используемой в художественном кино, без лаборатории микро- и макросъемок, цейтраферных и скоростных установок, установок для люминесцентных, инфракрасных, ультрафиолетовых, рентгеновских и иных съемок. Немыслима научно-популярная студия и без бассейнов, аквариумов, установок для съемок в воздухе, современной базы графической и объемной мультипликации, биологических лабораторий, технических мастерских, модельных и макетных цехов.

Увы, все это в наших научно-популярных киностудиях либо отсутствует начисто, либо существует в эмбриональном состоянии. А результат более чем печальный — научный фильм лишается возможности проникнуть в мир невидимого, становится неспособным раскрыть системой зрительных образов скрытые процессы. Отсюда и «кризис жанра», превращение научных фильмов в игрово-психологические, либо документально-событийные, либо просто в информационные.

Разумеется, не всегда кинопопуляризаторам приходится проникать в мир, недоступный обычному человеческому зрению. Такие науки, как география, зоология, искусствоведение, не требуют специальных видов съемок. Одно плохо — не они определяют главное направление, в котором должно развиваться научное кино.

Научное кино уже вышло из детского возраста. Ему скоро исполняется тридцать. Да, примерно тридцать лет назад кинопопуляризация была выделена в отдельную систему. Успех первых научных картин, снятых на обычных студиях,— знаменитой «Механики головного мозга» В. Пудовкина, «Битвы жизни» В. Королевича, ряда картин Ю. Желябужского и серии отличных географических лент — сулил новому делу большие перспективы. Увы, оторвавшись от общекинематографической базы, от хорошо оснащенных студий, молодая научная кинематография оказалась лишенной надлежаще оснащенной базы. Микросъемками занимался в кустар-

ных условиях на территории одного из научных институтов Москвы В. Н. Лебедев. Мультипликация оказалась способной лишь на техническую графику и не более. Плачевно выглядели и возможности скоростной съемки...

Занявшись главным образом технико-пропагандистской тематикой, медицинскими и санитарно-просветительными фильмами, не имея квалифицированных кадров, научное кино довольствовалось тем, что имело, и ничего не требовало. Так, постепенно руководящие и снабжающие органы привыкли к мысли, что в научном кино всего хватает. Надо отдать должное кинопопуляризаторам. Технически обезоруженные, они все же умудрялись снимать достаточно ответственные научные фильмы. Спасала кооперация (иногда тайная, иногда явная) со студиями более богатыми, способными поддержать своего слабого собрата. Так, например, сложная графическая мультипликация, дававшая представление о молекулярном строении вещества, о структуре атома, о явлениях излучения, о формах живых существ по данным палеонтологии, о строении клетки, о явлениях, происходящих в космосе, как правило, делалась по заказам «Моснаучфильма» на «Союзмультфильме». Там же и в 1962 году делались мультвставки для фильма «Дорогой предков».

Спасали товарищи по оружию и в тех случаях, когда надо было обрабатывать цветную пленку. Студии всех профилей (художественные, документальные, мультипликационные), кроме научных, имеют свои лаборатории по обработке цветных материалов. Оттуда и приходили на помощь таким «бедным родственникам», как кинопопуляризаторы науки. В тех случаях, когда требуется рирпроекция или инфраэкран, мы приходим с протянутой рукой на «Мосфильм» или «Ленфильм». Одним словом, принцип «с миру по нитке— голому рубаха»—это то, что спасает нашу научную кинематографию от полного провала. Даже микросъемки после смерти В. Н. Лебедева пришли в упадок. Немногочисленные специалисты-операторы перешли в режиссеры, равно как и операторы комбинированных съемок (Кудрявцев, Клушанцев, Домбровский, Гончаров и др.). Все они обслуживают сегодня только свои собственные картины.

Все то, что я описал, приводит к крайне трудному положению в съемочной группе. Получив деньги и пленку, съемочные группы превращаются в своеобразные партизанские отряды, вынужденные арендовать павильоны в иногородних студиях, заказывать мультипликацию в «Союзмультфильме», снимать натуру в экспедициях и вести монтажно-тонировочные работы на чужой базе. Так работают многие ведущие мастера студии «Моснаучфильм», начиная с А. Згуриди. Осуждать их за это трудно: другого выхода у них нет.

Перегруженные бесчисленным множеством разнообразных фильмов, большей частью заказных, причем подчас просто никому не нужных, студия не может обеспечить съемочные группы надлежащей техникой. Простой наплыв, обыкновенная панорама стали проблемой. Что же касается трюковых работ, то их можно выполнять лишь на бумаге. Если верить описям, то трюк-машины имеются, но, разумеется, в описях не отражено то, что эти машины либо не работают, либо выпускают брак. Не лучше положение и в микролаборатории. Здесь используется система «Командон», ровесница камерам «Патэ-Верблюд», популярным в русской дореволюционной кинематографии.

Вся эта доисторическая техника не позволяет снимать фильмы о главных проблемах современной науки. Поэтому такого рода фильмы становятся для руководителей производства нежелательными. Возникают пожелания «сократить», «облегчить», «упростить». Отсюда и тяга к искусствоведению, к заурядной, не проникающей в глубь явлений информации. Да простят нас «искусствоведы» от научно-популярной кинематографии. Заниматься съемкой репродукций в музейных залах куда проще, чем объяснять законы природы, формировать научное мировоззрение, проникать в сложные отрасли науки.

А ведь научное кино создавалось не для поверхностных обзоров. Вот и выходит, что слабая техника, недостаточно четкая организация производства приводят к вырождению дела государственной важности. И происходит это вырождение в годы исключительно яркого расцвета науки, не имеющего себе равных на всем протяжении истории человеческого общества.

Трудно выписывать рецепты, но сейчас, когда дело идет о довольно жестком кризисе, срочно нужен кислород. Думается, что такого рода кислородной подушкой мог бы стать современно организованный цех технической мультипликации. «Союзмультфильму» с его мощной технической базой такого рода задача вполне под силу. А быть может, следует сделать еще более решительный шаг — отдать часть научных фильмов с преобладанием мультипликации «Союзмультфильму», игровые картины типа «Король бубен» и «Чудотворец из Бирюлева» — студиям игровых фильмов, документацию разного рода выставок, выполняемую по ведомственным заказам, поручить документалистам. Вот тогда-то можно будет по-настоящему спросить: а где же фильмы о подлинной науке? Тогда уже будет нечем отговариваться, придется такие фильмы делать.

Такого рода мероприятия, подкрепленные созданием центральной, единой для всех научно-популярных студий базы микро-, макро- и цейтраферных съемок, не замедлят принести свои плоды. Полезным будет обдуманное, своевременное планирование ряда

работ, которые могут выполнить «Мосфильм», «Ленфильм», студия имени Горького, Киевская студия имени Довженко для кинопопуляризаторов. Нельзя больше мириться с тем, что архаическая кинотехника препятствует выпуску современных фильмов о науке, которые так остро нужны нашему народу.

4. ГЕНЕРАЛЫ И АРМИЯ

Трудно да, пожалуй, и невозможно представить армию из генералов, но без младших офицеров, сержантов и солдат. Такая армия обречена на поражение. Но в научном кино дело обстоит именно так. Например, на студии «Моснаучфильм» на полтораста режиссеров приходится не более десятка квалифицированных ассистентов. Все режиссеры — самостоятельные постановщики. Институт режиссеров второго класса — исполнителей — упразднен. Огромный производственный план, обилие мелких картин, отсутствие притока новых кадров из ВГИКа привели к тому, что все, кому надо и не надо, превратились в режиссеров-постановщиков. Режиссерами стали многие операторы, мультипликаторы, актеры, музыканты, администраторы, ассистенты, помрежи и другие. Все они делают самые разнообразные фильмы, и зачастую скверные, с грубыми ошибками.

Неправильная система оплаты стимулирует стремление работников профессий, оплачиваемых ниже, перейти в режиссуру. В результате требования к режиссеру научного кино значительно снизились, среди людей, носящих это высокое звание появилось немало ремесленников с весьма низким общеобразовательным и профессиональным уровнем. Настало время решительно пересмотреть состав режиссуры, сохранив право постановки фильмов лишь за теми, кто отвечает необходимым требованиям.

Естественно, что студия с программой почти в две сотни картин лишена возможности проверять работу каждого постановщика на разных этапах производства: просматривать режиссерские сценарии, текущий материал, немые и озвученные варианты. Обсуждение положения дел на всех этих стадиях должно проходить в творческих объединениях. Творческие объединения в научном кино могут (и должны!) иметь какую-то общую направленность — например, естественно-историческую, географическую, техническую, детскую и т. д. За единством тематических интересов членов объединения придет и единство творческих методов.

Немаловажную роль имеет и организация постоянных съемочных групп. Режиссер-постановщик должен сам подбирать помощников, отвечающих задачам выпуска фильма и понимающих постановщика, разделяющих его творческое кредо. Сейчас постоянные съемочные группы — крайняя редкость, а они должны стать основой производства, его костяком. Именно из таких групп и создадутся в киностудиях бригады коммунистического труда, причем труда творческого.

И, наконец, последнее. Неладно как-то с реализацией новых установок по оплате труда за производство фильмов. Инструкции к приказу перевернули смысл правительственного постановления: за недостатки организации производства отвечают творческие работники.

Режиссер, оператор, директор картины, ассистенты после сдачи фильма переводятся в «пассивный» период и вместо нормальной зарплаты начинают получать сниженную до 66%. Через некоторое время (самый длительный срок три месяца установлен для режиссеров) они подлежат увольнению. Результат получился вполне определенный. Под угрозой снижения зарплаты и увольнения режиссеры становятся поистине «всеядными». Они вынуждены хвататься за плохие, недоработанные сценарии. Неужели толкователи важного и нужного постановления, направленного на повышение качества работы, не понимают, что они ориентируют творческих работников на беспринципность и ремесленничество?

Мне кажется, что было бы гораздо правильнее, аннулировав неудачные инструкции, выпустить взамен их новую. Смысл этой новой инструкции прост: управления по производству фильмов, руководство студий, сценарные отделы несут персональную ответственность за необеспечение режиссеров квалифицированными сценариями, за простои и перерывы. Только при таком условии съемочные группы будут ритмично переходить от постановки к постановке, хорошо работая, сохраняя свой постоянный состав и не боясь того, что может принести завтрашний день. В заключение несколько слов о будущем. Как во всех областях нашего труда, искусства и жизни, оно принадлежит молодежи. К сожалению, ни студии, ни Союз работников кинематографии не уделяют ей должного внимания. Прием в союз для молодежи ограничен, Дом кино почти недоступен. Мастеру, крупному специалисту — все лучшее: сценарий, помощники, обслуживание. Молодому, начинающему — все второго разряда, во вторую очередь. Разве это правильно? Такое же положение и при оценках работы, и в оплате фильма, и при отборе средств его рекламы.

Работа с молодежью должна быть перестроена. Молодые должны иметь возможность мечтать и искать. Страшная теория «режиссер, что сапер, — ошибается лишь раз в жизни», уродливое порождение пережитого нами мрачного периода, должна быть забыта. Без права на поиск, на эксперимент не сможет развиваться и двигаться вперед советское научное кино. А двигаться ему надо. Сегодня наш долг зрителю велик. Пора и оплатить его.

ПУБЛИКАЦИЯ

Мейерхольд и кино

Интерес Всеволода Эмильевича Мейерхольда к кинематографу выразился в различных формах на различных этапах его деятельности.

В годы первой мировой войны Мейерхольд поставил в ателье московской кинофирмы «Тиман и Рейнгардт» два фильма по материалам произведений художественной прозы: в 1915 году экранизацию «Портрета Дориана Грея» Оскара Уайльда по своему сценарию и в 1916 году экранизацию «Сильного человека» Станислава Пшибышевского. В обеих картинах Мейерхольд играл крупные роли: в первом — лорда Генри, во втором — поэта Гурского. Оба фильма, отличавшиеся высокой художественной культурой, принадлежали к наиболее интересным произведениям русской дореволюционной кинематографии (подробнее см. о них в кн.: Н. Волков, Мейерхольд, т. II, М.—Л., 1929).

В 1917 году, между Февралем и Октябрем, Мейерхольд намеревался продолжить свою деятельность кинопостановщика. 2 апреля 1917 года А. А. Блок сообщает в письме к матери: «Сегодня утром приходил Мейерхольд. Кинематографическая фирма просит «Розу и крест» (после Художественного театра)*» (Письма Александра Блока к родным, т. II, «Academia», М.—Л., 1932, стр. 343). Несколько позже была начата работа над фильмом «Навьи чары» по роману Федора Сологуба. Как рассказал Мейерхольд автору этих строк (беседа состоялась 9 июня 1939 года), за постановку взялась та же фирма «Тиман и Рейнгардт»; в качестве художника был приглашен В. Е. Татлин. Были проведены натурные съемки под Москвой, но до павильонных съемок дело не дошло. Работа была прекращена, потому что киноателье свертывало свою деятельность из-за нарастающих революционных событий.

После Октябрьской революции, в начале 1918 года, Мейерхольд принял участие в деятельности открывшейся при Скобелевском просветительном комитете Студии экранного искусства (Петроград), целью которой была «подготовка культурных деятелей экрана (актеров, авторов, режиссеров и т. д.)» (журн. «Театр и искусство», Пг., 1918, № 1, стр. 3). Он «читал доклады о своем понимании режиссуры для экрана, причем перед слушателями демонстрировались постановки пьес Уайльда и Пшибышевского» * (журн. «Театр и искусство», Пг., 1918, № 14—15, стр. 154).

В конце того же года — 4 и 6 декабря — Мейерхольд участвовал в расширенных заседаниях Кинокомитета при Наркомпросе в Москве под председательством А. В. Луначарского.

Затем в течение нескольких лет он не занимался вопросами кино, а в 1925 году его привлекают к работам киноорганизации «Пролеткино». Сперва предполагалось, что он будет ставить фильм по книге Джона Рида «10 дней, которые потрясли мир». Затем было решено, что по заданию Центрального комитета профсоюза железнодорожников Мейерхольд совместно со своими учениками Н. П. Охлопковым, В. Ф. Федоровым и Н. В. Экком поставит киноэпопею «Стальной путь». Как сообщала «Правда», «сюжет фильмы охватывает историю революционной борьбы железнодорожников за 100 лет. Начинается картина с изобретения паровоза Стивенсоном в 1825 году; все дальнейшие события про-

* «Роза и крест» в то время репетировалась в Московском Художественном театре (постановка не была осуществлена).

* Имеются в виду фильмы «Портрет Дориана Грея» и «Сильный человек».

исходят в России. Особо выделены революции 1905 и 1917 годов, гражданская война, работа НКПС по восстановлению транспорта, большое внимание уделено профессиональному движению железнодорожников. В построении сюжета применен такой сценарный прием, который позволяет дать все 100 лет в одной неразрывной фабуле» («Правда», 9 июля 1925 г., № 154). Сценарий был написан самими режиссерами, и все было подготовлено к съемкам, но фильм не удалось поставить из-за разногласий между ЦК профсоюза железнодорожников и «Пролеткино». Когда выяснилось, что «Стальной путь» не будет поставлен, Мейерхольд принял предложение «Пролеткино» поставить кинокомедию «Митя», написанную Н. Р. Эрдманом, пьесу которого «Мандат» незадолго до того он с успехом поставил в театре своего имени. Но и этот проект не был осуществлен, и «Митю» поставил Н. П. Охлопков.

В следующем, 1926 году предполагалась постановка Мейерхольдом двух кинофильмов: «Лес» по комедии А. Н. Островского в той же трактовке сюжета и персонажей, которой характеризовался мейерхольдовский спектакль (киноорганизация «Госкино»), и кинокартина к десятой годовщине Октября (киноорганизация «Межрабпом-Русь»). Эти планы также не были проведены в жизнь. В 1928 году намечалась в «Межрабпом-Русь» постановка Мейерхольдом фильма «Двадцать шесть комиссаров» («Дорога в Индию»), затем решено было, что этот фильм будет ставить Н. М. Шенгелая под общим руководством Мейерхольда; но в конце концов «Двадцать шесть комиссаров» были поставлены одним Шенгелая лишь в 1932 году в другой киноорганизации— «Азеркино» в Баку.

Интерес к кино, который Мейерхольд проявлял в середине и конце 20-х годов, сказался и в его выступлениях в печати по вопросам кинематографии, в также в том, что редактируемый им журнал «Афиша ТИМ» (ТИМ — театр имени Мейерхольда; в 1926—1927 годах вышло четыре номера) уделял много внимания кино. В журнале (основными сотрудниками его были поэт, переводчик и искусствовед И. А. Аксенов и молодые литераторы Е. И. Габрилович — теперь кинодраматург— и Г. О. Гаузнер) помещались статьи и заметки о советской и зарубежной кинематографии: в частности, журнал писал о Сергее Эйзенштейне и Дзиге Вертове, о Чарли Чаплине и Бестере Китоне. «Афиша ТИМ» полемизировала с некоторыми высказываниями Эйзенштейна, что нисколько не мешало Мейерхольду очень высоко ценить мастерство этого своего ученика. Мейерхольд и Дзига Вертов с интересом и симпатией следили за работой друг друга. Вертов пожелал лично познакомиться с Мейерхольдом; пишущий эти строки пригласил его на один из спектаклей театра имени Мейерхольда и там познакомил со Всеволодом Эмильевичем. (Примечательно, что Вертов, принципиально отвергавший игровую кинематографию, считал спектакли Мейерхольда замечательным достижением советской культуры.)

Интересным событием в нашей кинематографии было выступление Мейерхольда в качестве киноактера: в 1928 году он сыграл роль сенатора в фильме «Белый орел» (по мотивам повести Леонида Андреева «Губернатор»), поставленном Я. А. Протазановым в «Межрабпомфильме»: в роли губернатора выступал В. И. Качалов. «Сенатора,— писала «Правда»,— играет В. Э. Мейерхольд в очень тонкой, иронической манере... Образ «нечеловечного человека» до конца выдержан и вскрыт Мейерхольдом в той системе биомеханической и графической игры, которой сильно это исполнение. Встреча Качалова и Мейерхольда на экране от этого получает большую художественную принципиальность. Никогда еще так контрастно не лепились две манеры, две системы построения сценического образа, и спор — какая выше и лучше — остается нерешенным. Оба артиста свойственными им приемами творчества достигают отличных и значительных результатов» (Н. Волков, Качалов и Мейерхольд на экране, «Правда», 18 октября 1928 г., № 243).

В конце 1929 года Мейерхольд начал работать в «Межрабпомфильме» над фильмом по роману И. С. Тургенева «Отцы и дети», но этот фильм не был поставлен. Осталось неосуществленным и возникшее три года спустя предположение о постановке Мейерхольдом на Московской фабрике «Росфильм» картины «Дорога славы» (о путях художника в СССР и на Западе), сценарий которого должен был писать Юрий Олеша.

Существенное значение имело введение Мейерхольдом в свои спектакли таких выразительных средств, которые, приближаясь к кинематографическим приемам, расширяли возможности и способы воздействия театра. Но это — вопрос, требующий специального разговора.

Чтобы достойным образом оценить вклад Вс. Мейерхольда в кинематографию, надо иметь в виду влияние, непосредственно оказанное им на таких режиссеров и актеров советского кино, как С. М. Эйзенштейн, И. В. Ильинский, Н. В. Экк, Н. П. Охлопков, С. И. Юткевич, Э. П. Гарин, Л. Н. Свердлин, Н. И. Боголюбов, Л. О. Арнштам, И. А. Пырьев, Г. Л. Рошаль, Х. А. Локшина, М. И. Жаров, Д. Н. Орлов, М. М. Штраух, В. Ф. Зайчиков, Е. А. Тяпкина, И. И. Коваль-Самборский, С. А. Мартинсон, Е. В. Самойлов. Все они учились у него, будучи студентами руководимых им Государственных высших режиссерских мастерских и Государственных экспериментальных театральных

мастерских имени Вс. Мейерхольда и артистами Государственного театра имени Вс. Мейерхольда. Влияние Мейерхольда простиралось не только на тех деятелей кино, которые были его прямыми учениками. Прежде чем предоставить слово Мейерхольду для доклада «Чаплин и чаплинизм» в Ленинградском Доме кино 13 июня 1936 года, председатель вечера Г. М. Козинцев сказал: «Мне кажется, что советская кинематография научилась у гениальных работ Мейерхольда гораздо большему, чем советский театр»,— и приветствовал Мейерхольда «как нашего учителя». Роль Мейерхольда в развитии советского и мирового кино еще ждет изучения.

●

Высказывания В. Э. Мейерхольда о кино занимают видное место в его выступлениях в печати и с трибуны. Выступления эти представляют богатейший источник живого художественного опыта. Очень многие вопросы, волновавшие Мейерхольда, и сегодня волнуют деятелей искусства. Многие его ответы на эти вопросы и сегодня полны актуального значения. Но некоторые его замечания и соображения, целиком связанные с временем, когда они были высказаны, и определяющиеся особенностями того или иного этапа творческой жизни выдающегося режиссера, подчас чрезмерно заостренные полемически, заключали в себе ошибочные положения (нередко он сам впоследствии отказывался от них).

Большая часть публикуемых здесь высказываний войдет в сборник статей, записей, писем, выступлений и бесед Вс. Мейерхольда (сборник готовит издательство «Искусство»).

В ранний период существования кино, когда художественная сторона подавляющего большинства фильмов была низкой, многие выдающиеся деятели культуры отказывались признать его искусством. В.Э.Мейерхольд писал в 1912 году в статье «Балаган»:

«Кинематографу, этому кумиру современного города, придается защитниками его слишком большое значение. Кинематограф имеет несомненное значение для науки, служа подспорьем при наглядных демонстрациях, кинематограф — иллюстрированная газета («события дня»), для некоторых (о ужас!) он служит заменой путешествий. Кинематографу, однако, нет места в плане искусства даже там, где он хочет занять лишь служебную роль» (Вс. Мейерхольд, О театре, Спб., книгоиздательское т-во «Просвещение», [1913], стр. 163).

Но в дальнейшем отношение Мейерхольда к кино начинает меняться. Приступая к работе в кино, он присматривается к нему внимательнее и находит здесь скрытые, еще не использованные возможности. В мае 1915 года в беседе с сотрудником театрального журнала он говорит:

Фильм «Белый орел». В центре — В. Э. Мейерхольд, справа — В. И. Качалов, 1928

«Техническая сторона в кинематографе стоит много выше всех участвующих. Моя задача — отыскать эту, пожалуй, неиспользованную технику. Вначале хочу изучить, проанализировать элемент движения в кинематографе.

Для экрана нужны особенные актеры. Часто видим, что прекрасные артисты драмы, балета для кинематографа непригодны совершенно. Метр их движения то слишком широк, то короток, жесты нагромождены до крайности. И, наоборот, хотя бы Гаррисон, не получивший специального актерского образования, уловил присущую кинематографу технику, овладел ею.

Для меня эта техника пока terra incognita *.

Кинематография должна разделиться на две части: 1) движущуюся фотографию — снимки природы и и т. п. и 2) инсценировки произведений, куда художники должны вносить элемент искусства.

Перенесение в кинематограф произведений, которые мы видим в драме или опере, считаю крупной ошибкой. Если отсутствует краска, выявляется новая художественная проблема, где непригодно ни одно из старых средств.

У меня есть свои теоретические подходы к этому вопросу, которые намерен применить, но говорить о них сейчас еще рано.

Мое отношение к существующему кинематографу крайне отрицательное.

Расследовать способы кинематографии, неиспользованные, но которые безусловно в ней таятся,— моя ближайшая работа.

* Незнакомая область (лат.).

Через неделю я приступаю к съемке «Портрет Дориана Грея». Сценарий написал я сам особого типа: в нем все распределено на ряд областей. Актеру — диалог, указания — режиссеру, художнику и осветителю.

Такая партитура необходима. Свою работу я издам как образец сценария.

Будет ли кинематограф самостоятельным искусством или вспомогательным при театре — говорить еще рано» («В. Э. Мейерхольд о кинематографе», журн. «Театральная газета», М., 1915, 31 мая, № 22, стр. 7).

Год с небольшим спустя Мейерхольд сообщил сотруднику того же журнала о своей второй работе в кино:

«В постановке романа Пшибышевского «Сильный человек» мне хотелось осуществить те же замыслы, какие в прошлом году я пытался осуществить в «Портрете Дориана Грея».

Хотелось бы перенести на экран особенные движения актерской игры, подчиненные законам ритмики, и возможно шире использовать световые эффекты, присущие лишь кинематографу...

Что касается постановки в декоративном отношении, то здесь я нашел в лице художника В. Е. Егорова * изобретательного сотрудника. Мы условились показывать в картинах не целое, а часть целого, выдвигая остроту фрагментов. Отбрасывая массу ненужных мелочей, мы хотим держать внимание зрителя на главнейших моментах в быстротечности метража. Это особенно в драматических моментах «Сильного человека» — пьесы, богатой сложными перипетиями действующих лиц.

Переходя к игре актеров, скажу, что мною предлагалось избегать чрезмерных подчеркиваний, так как кинематографический аппарат, воспроизводящий игру,— очень чувствительный аппарат, умеющий улавливать даже самые осторожные намеки.

Игра артиста экрана должна быть при своеобразной выразительности особенно сдержанной, подчиненной большой воле актерского управления» («Мейерхольд у экрана», журн. «Театральная газета», М., 1916, 7 августа, № 32, стр. 15).

Таким образом, здесь Мейерхольд, уже познакомившийся на практике со спецификой кино, от общих положений первой беседы перешел к постановке практических вопросов. И он, во-первых, выдвигает необходимость того, что в дальнейшем получит название «крупный план», и, во-вторых, развивает свою мысль об отличии игры на экране от игры на сцене.

Много позже, 1 января 1925 года, в беседе с коллективом театра своего имени о готовившейся постановке комедии Алексея Файко «Учитель Бубус», Мейерхольд вспоминал постановку «Сильного человека». Полемизируя с МХАТ по поводу психологической паузы, он сказал:

«Чтобы определить, какая разница между той (мхатовской.— *А. Ф.*) и нашей паузой, мы должны учиться в кинематографе. Лучший экзамен системе Станиславского и нашей мы производили на съемке, когда Жданова* снималась у меня в «Сильном человеке». Она тянула канитель игры в плане переживания. Пока она, как в жизни, дожидалась нужной эмоции, оператор провертывал все нужное количество метров. На сцену мы отпускали, положим, 15 метров. Она выходила, он начинал вертеть, на 16-м метре говорил: «Я кончил», а она: «Я еще не начинала».— «Нет уж, благоволите начинать, как только я приступаю к съемке». Второй пример принес мне мой личный собеседник по вопросам искусства— Злобин **. «Я, говорит, наряду с другими пошел в кино на пробу, кто лучше играет; шансы, думаю, есть, что меня примут. Мне режиссер сказал, что я переигрываю». Он захватывает игру в свои руки, при этом неорганизованно пользуется волнением, которое его захлестывает, а надо организованно начинать, к черту волнение. Надо руководить собой с превеликим спокойствием, скорее недоиграть, чем переиграть. Пленка — она чувствительная: подмигнешь глазом — она уже схватила: не надо слез,— сам свет, свет в кинематографе великолепно конденсированный, всегда в кулаке, вывезет. Ничего лишнего, тут самое незначительное, на одном квадратике подмигнувший глазок, капля вазелина, со светом да с музыкой, а музыка всегда в кинематографе,— дадут такой эффект, что незачем надсаживаться, либо пользоваться переживанием, которое опрокинет всю игру» (стенограмма доклада «Учитель Бубус» и проблема спектакля на музыке», ЦГАЛИ, ф. 998, оп. 1, ед. хр. 345).

Недели через две Мейерхольд выступил в качестве кинорецензента. В № 3 ленинградского журнала «Жизнь искусства» за 1925 год (в течение нескольких месяцев он заведовал московским отделением этого журнала) он поместил острокритическую заметку о фильме «Папиросница от Моссельпрома».

Под рецензией стоит подпись «Dottore» (по-итальянски — доктор) — намек на старый псевдоним Мейерхольда «Доктор Дапертутто».

Выступая 11 мая 1925 года в Театральной секции Российской Академии художественных наук (обсуждалась постановка Мейерхольдом комедии Н. Р. Эрдмана «Мандат»), Мейерхольд, коснувшись вопроса о ремарках в пьесах, сказал:

* В. Е. Егоров (1878—1961) — в те годы один из деятелей Московского Художественного театра, впоследствии художник «Мосфильма».

* Артистка Художественного театра М. А. Жданова снималась в роли Луси.

** Студент Гос. экспериментальных театральных мастерских; теперь хореограф.

«Хорошая фильма кинематографическая оценивается таким образом: если она очень хорошая, тогда никаких надписей не нужно, тогда мы все понимаем без текста... И вот в «Стачке», сделанной Эйзенштейном, если и дан текст, то для другой надобности — чтобы воздействовать на зрителей в тех случаях, когда режиссер берет на себя задачу стать агитатором» (стенограмма, ЦГАЛИ, ф. 963, оп. 1, ед. хр. 459).

Перед выходом на экран фильма «Наше гостеприимство», в котором главную роль исполнял Бестер Китон, Мейерхольд дал отзыв об этой кинокомедии:

«По тонкости исполнения, остроте сценического рисунка, тактичности характеристики и стилистической выдержанности жеста Бестер Китон — явление совершенно исключительное.

Комедия «Наше гостеприимство» кажется мне лучшей из виденных мною американских комедий. Помимо игры актеров заслуживает внимания разрешение труднейшей задачи: создание комических эффектов механизма. Игра поезда и полотна железной дороги является очень крупным достижением в этой малоисследованной области.

Комедия эта несомненно окажет влияние не только на развитие вкуса нашего зрителя, но должна повлиять на всю технику нашего кинопроизводства».

Этот отзыв был напечатан вместе с объявлениями о демонстрации фильма в «Известиях», «Вечерней Москве» (1926, 20 и 21 февраля).

Готовя в этот период постановку «Ревизора», Мейерхольд не раз обращался к художественному опыту кинематографии.

Выступая перед актерами театра своего имени с экспликацией спектакля, он рассказывал им о том, что бóльшая часть сцен будет разыгрываться на небольшой площадке. Привожу его высказывания по невыправленной стенограмме, дающей, однако, ясное представление о ходе размышлений режиссера: «Нужно очень компактно уместиться, вроде как в кино. В кино аппарат захватывает очень мало... Там тоже все очень тесно, но смотреть это нисколько не мешает. Они на этом тесном плане могут показывать, что угодно. Вспомните Чаплина — какие сложные сцены он делает, или Китона,— а он на трех аршинах играет, иногда на двух, иногда просто на стуле. Сидит и играет сцену».

Излагая композицию отдельных сцен, Мейерхольд говорил: «1-е и 2-е явления. Городничий сообщает о том, что у него письмо. На сцене только большой, очень большой диван, в котором могут укомпоноваться девять человек. Такие были диваны, еще бóльшие даже. Тесно они сидят. Сидят люди разные. Тут я учусь у американских кинематографистов. Я не люблю грим, и не любил, и не буду любить. А когда спорят со мной актеры — я молчу, потому

Фильм «Портрет Дориана Грея». Дориан Грей — В. Янова, лорд Генри — В. Э. Мейерхольд, 1915

что знаю, что наступит момент, когда и они не будут любить грим. Американские кинематографисты делают так. Если ему нужен человек, подходящий под тот образ, который он имеет в голове для данной роли, он ищет этого человека на улице. Гриффит такие штуки делал: идет, видит — человек как раз подходящего для него типа. Подходит, говорит: «Извините, вот моя визитная карточка. Мне очень хочется вас заснять, ну, всего на несколько минут»,— и приглашает его в свое ателье и делает его актером данного момента. Так и тут. Мы постараемся так раздать роли, чтобы было чередование — толстого, высокого, тоненького, толстенького, маленького, повыше, пониже. Тогда композиция легко получается, тогда не нужно особого грима накладывать, носы налеплять, а просто дадут [актеру] прическу, и с этой прической он вполне устроит все, что ему нужно.

И вот эти люди сидят на диване. Но вот что самое главное: площадочка, которую мы будем строить для этой сцены, будет поката, довольно круто поката. Трудновато будет ходить. И мебель будет стоять немного косо, с наклоном в публику. Перед этим диваном стоит стол красного дерева с полированной поверхностью и ничего на нем нет, но он будет так тесно приперт к дивану, что пройти между ним

и диваном нет возможности. Следовательно, «обрезаем» сидящих по пояс, из-под стола будут видны только их ноги и над столом — их лица и руки...» Далее В. Э. Мейерхольд, ссылаясь на композицию кадров в фильме Джемса Крюза «Трус», говорит о том, как игрой рук, поданных крупным планом, можно решить актерскую задачу (см. стенограмму, ЦГАЛИ, ф. 998, оп. 1, ед. хр. 351).

Действительно, в «Ревизоре» была использована площадка, строго ограничивающая, подобно экрану, игровое пространство. Пантомима, напоминавшая кинематографическую, применялась в театре.

После премьеры «Ревизора» Мейерхольд выступил в Ленинграде 24 января 1927 года с докладом о своей постановке. Он составил «15 тезисов к 15 эпизодам» (спектакль был разделен на три части, 15 эпизодов). Вот что значилось в качестве тезиса № 4:

«Использование достигнутого в кино мастерами: Гриффит, Крюзе, Китон, Чаплин и преодоление их приемами «шуток, свойственных театру» (lazzi). Новые приемы актерской игры» (авторизованная машинопись, ЦГАЛИ, ф. 998, оп. 1, ед. хр. 362).

Проходя курс лечения во Франции в течение почти всей второй половины 1928 года, Мейерхольд имел возможность видеть там много фильмов, не дошедших до Советского Союза. Впоследствии в беседе с представителями печати он говорил:

«Не все американские кинокартины — это та чепуха, которую мы видим здесь. В Америке выпускаются и очень серьезные художественные фильмы. Замечательно, что самые лучшие из них оказываются и самыми правдивыми. Такие буржуазные картины против желания тех, кто их делает, часто помогают борьбе за социализм» (газ. «Голос текстилей», М., 4 декабря 1928 г., № 281).

Более подробно изложены зарубежные кинематографические впечатления Мейерхольда в журнале «Советский экран»:

«Французское производство, за исключением работ Абеля Ганса и нескольких новаторов, его (Мейерхольда.— *А. Ф.*) разочаровало.

На Монмартре существует так называемая «Студия 28», в которой показываются периодически работы передовых художников и новаторов в области кинематографии. Здесь показывают фильму (по Эдгару По) «Падение дома Уэшер». Эта безукоризненная с технической стороны и прекрасно снятая фильма насыщена мистикой и смотрится со скукой.

В целом ряде последних американских картин поразительна именно их идеологическая сторона. Люди эксплуатирующие даны как отрицательные персонажи, а эксплуатируемые — положительные.

В этом отношении у современного американского кино есть, несомненно, общее с Эйзенштейном в «Стачке», показавшим свое отношение к показываемому...

В Марселе и в рабочих районах Парижа эти американские фильмы встречаются рабочей аудиторией бурными аплодисментами.

Большой успех имела в Париже картина режиссера К. Дрейера «Страсти Жанны д'Арк», о которой стоит сказать несколько слов. Эта фильма сделана превосходно, не в пример почти всей современной французской продукции. Интересно, что суд над Жанной д'Арк подан в плане злой насмешки над религией и представителями церкви.

Вся картина снята на одних крупных планах, на одних мимических выражениях актеров. «Жанна д'Арк» — большое новаторство. Так ни на Западе, ни у нас не снимают» («Советский экран», 1928, № 52, стр. 14).

Осенью 1929 года тот же журнал опубликовал подборку «Звуковое кино на подъеме» («Советский экран», М., 1929, № 41, стр. 3). Первыми в подборке были напечатаны высказывания Мейерхольда. В период, когда звуковое кино как искусство еще не существовало, Мейерхольд и некоторые другие деятели искусств видели в «говорящем кино» нечто отличное от «звукового кино». Тогда против «говорящего кино» выступали такие выдающиеся мастера кинематографии, как Чарли Чаплин и Д. Гриффит.

Вот какие мысли высказал Мейерхольд:

«Победа ли кино — говорящая, разговорная фильма? При возможностях современной сценической техники это еще большой вопрос. Техника позволяет теперь придать театральному действию не меньшую динамику, чем та, которая будет доступна и говорящему кино, подторможенному диалогами героев. В числе новых технических средств воздействия театра будет, конечно, и кино.

Его изумительные возможности переносить действие из страны в страну, сменять день на ночь и т. д.— все это и театр может с удобством использовать. Но еще многие другие, отнюдь не кинематографические приемы внесут большое оживление в театр. Весь вопрос в денежных возможностях, не идущих, впрочем, выше сумм, затрачиваемых на постановку среднего боевика. При наличии денежных и, следовательно, строительных средств можно создать театр и сцену неслыханной динамичности и впечатляемости. Замена ярусов единым, объединяющим в общем чувстве всех зрителей амфитеатром. Устройство передвигающихся вверх и в стороны площадок. Внепортальная сцена, вынесенная вперед прямо к глазам зрителя. Использование на всех ролях актеров равной и высокой квалификации (при исполнении каждым одной большой или нескольких второстепенных ролей). Сильные и точные средства освещения, которые позволили бы дробить действие на эпизоды с не меньшей легкостью, чем в кино. Все это создало бы действие неслыханной напря-

женности, у которого говорящее кино могло бы поучиться...»

В газете «Кино» (7 января 1930) так был изложен доклад Мейерхольда в «Межрабпомфильме» о своем сценарии и плане постановки фильма по роману И. С. Тургенева «Отцы и дети» (доклад был сделан 25 декабря 1929 года):

«В. Э. Мейерхольд высказался против существующего стремления ослабить условность кино. Наоборот, условность кинематографии он замыслил использовать, нагрузить, поставить ее на службу, немыслимую для другого вида искусства.

С романом Тургенева картина будет иметь очень мало общего. Перипетии романа войдут в картину как «стилевая канва», по выражению Мейерхольда...

Основной конфликт, являющийся стержнем эпизодов, нанизываемых в картине В. Э. Мейерхольдом,— это борьба прогрессивного и реакционного начал. Эта борьба продолжалась всегда, и поэтому картина не будет ограничена во времени. Время, показываемое в ней,— это и пятидесятые годы девятнадцатого века, и наши дни, и, может быть, будущие»*.

Далее приводятся примеры трактовки взятой темы. После разговора Павла Петровича Кирсанова с Базаровым о процветании науки и искусства в России следует вводимый режиссером эпизод, посвященный истории крепостного парня, учившегося в Италии музыке и замученного в доме помещика-мецената. «Его талант стал его мучением» — такова драматическая тема эпизода. Другой эпизод— бал у губернатора — композиционно соединяется со сценами в казематах, где томятся заключенные губернатором люди; следует продолжение в другой эпохе — мазурка губернаторского бала сменяется фокстротом на балу в дворце фашистского правителя.

Вот формулировка режиссерского замысла:

«Показать оборотную сторону старой дворянской жизни. Показать ее так, чтобы зритель сказал: «Хорошо, что это прошлое. Хорошо, что мы это зачеркнули революцией».

Тогда режиссер поворачивает картину, говоря этим: «Нет, это еще есть и сейчас, это еще не зачеркнуто».

«Таким образом, картина не столько следует роману «Отцы и дети», сколько полемизирует с ним»,— отмечает газета «Кино».

Впоследствии Мейерхольд, рассказывая о встречах с Маяковским, упомянул о следующем интересном эпизоде, связанном с этим своим начинанием:

«Когда мне пришлось думать над построением фильма «Отцы и дети» (по роману Тургенева), то он (Маяковский.— *А. Ф.*), узнав об этом, сделал мне заявку на роль Базарова. Я, конечно, не мог допустить его играть эту роль, потому что Маяковский как тип слишком Маяковский, чтобы кто-нибудь поверил, что он — Базаров. Это обстоятельство меня заставило, к сожалению, отвести его кандидатуру как исполнителя главной роли в моей картине. Ну как можно согласиться с тем, что он — Базаров, когда он — насквозь Маяковский?» (Вс. Мейерхольд, Слово о Маяковском, газ. «Советское искусство», 11 апреля 1936 г., № 17).

В конце 1929 года Мейерхольд прочитал в Москве, Ленинграде и Харькове доклады о театре, в которых он немало говорил о «кинофикации театра». Сводка этих докладов, частично публиковавшихся в виде статей, составила брошюру «Реконструкция театра».

В брошюре Мейерхольд с различных сторон подходил к вопросу о взаимоотношениях театра и кино.

«...Театр, стремящийся использовать все технические достижения сцены, введет еще и кинематограф, так что игра драматического актера на сцене чередуется с его игрой на экране».

«...Мы строим новый род спектакля. В этой ломке возникает борьба между кино и театром».

Интересны высказанные В. Э. Мейерхольдом оценки кинофильмов молодых тогда советских мастеров.

Говоря о фильме С. Эйзенштейна («этого первача в кинемаэстрии») «Октябрь», он с сожалением отмечает, что режиссер «не вкомпоновал в фильму «звездного неба», ряда обозначений тем мечтаниям, которых в каждой революции так же много, как и крови.

С. Эйзенштейн не включил тему о «мечте», помогающей человечеству «предпринимать и доводить до конца обширные и утомительные работы в области искусства, науки и практической жизни». И даже не страшен, как писал когда-то Писарев, «разлад между мечтой и действительностью, если только мечтающая личность серьезно верит в свою мечту, если только мечтающая личность внимательно вглядывается в жизнь, сравнивает свои наблюдения со своими воздушными замками» (у Ленина это теория, проверенная на практике).

Фильма С. Эйзенштейна внутренне сделана очень значительно, она сделана в высшей степени искренне, но при просмотре фильмы овладевает нами досада: как это случилось, что автор фильмы не включил в нее ряд кадров, где бы прошла эта тема о мечте революционера. Эта тема вскрыла бы элементы той героики, которая всегда в подлинных революционерах спаяна с элементами некоей революционной «романтики»...

В этот момент, показывая со сцены или на экране революцию, следует уж не очень-то или, вернее,

* Интересно отметить, что замысел фильма С. М. Эйзенштейна о Мексике отличается такой же широкой свободной временнóй композицией — он охватывает многие исторические эпохи (см. об этом публикацию в журн. «Искусство кино», 1957, № 5. — *Ред.*).

совсем не напирать на показ стонущих женщин, рвущих на себе волосы, как это сделано, например, в «Новом Вавилоне». Ах, отчего так редко показываются или совсем не показываются на фоне революционных боев люди с улыбками на лицах! Ни театр, ни экран совсем не знают такого вот революционера, идущего на смерть с улыбкой на лице. Мы обращаем внимание, что нигде не изображен, ни в одной из революционных пьес, человек, в самую трудную минуту загорающийся огнем наивной, почти детской радости, как Ленин, который в самую трудную минуту борьбы способен был улыбаться*» (Вс. Мейерхольд, Реконструкция театра, изд. «Теакинопечать», Л.—М., 1930, стр. 7, 8—9, 11—12, 34—36).

Осенью 1933 года, возвратившись из поездки по нескольким западноевропейским странам, Мейерхольд говорил в беседе с сотрудником газеты: «Я видел фильмы английские, американские, французские, немецкие — и для большинства из них характерно изображение прошлого, оторванного от настоящего или даже прямо противопоставленного ему».

Упоминая об английской картине «Горькое сладкое», он сказал:

«В картине (как, впрочем, и едва ли не во всех лучших западных фильмах) явно сказывается влияние работ Эйзенштейна». Среди «произведений киноискусства, взятых из животрепещущей современности», он отметил американский фильм «Президент-фантом», отличающийся «политической остротой, совершенно необычной для американского кинопроизводства... Шарлатанство как эффективный метод политической борьбы в условиях современной Америки, авантюризм как пружина избирательной кампании — это дано чрезвычайно выпукло и метко. В картине прекрасно разработаны темпы; в ней немало остроумных кинотрюков» («Мейерхольд о западном кино», газ. «Советское искусство», 14 октября 1933 г., № 47).

3 июля 1934 года Мейерхольд участвовал в обсуждении сценария «Строгий юноша». Это был первый киносценарий Юрия Олеши, писателя, с которым он был связан творческой дружбой.

Весной 1936 года Мейерхольд выступил с двумя докладами в Ленинградском Доме кино. Первый из этих докладов — 22 мая — был посвящен Маяковскому.

Коснувшись вопроса о трюке, В. Э. Мейерхольд сказал:

«Трюкачество, если оно идет по путям лабиринтов, где должны себе сломать ногу и положить свою голову режиссер и актер, а вместе с ними зритель и слушатель,— это одно, а вот трюкачество Чарли Чаплина — это целая школа... Почему нужно остановиться на трюкачестве Чаплина особенно, читать доклады, с барабаном разъезжать по селам и городам? Потому что это трюкачество основано на реалистическом понимании мира. Каждый его трюк, который возникает на экране, в подпочве своей имеет знамя натуры, имеет правильное понимание всех оттенков природы, которая преодолена, побеждена человеком...

Когда вы смотрите картину Чаплина, то вы не понимаете, как могло случиться, что в капиталистическом мире вырос этот чудак, что в капиталистическом мире, а не у нас он делает свое большое дело» (стенограмма, ЦГАЛИ, ф. 998, оп. 1, ед. хр. 697).

Слова о том, что о Чаплине нужно читать доклады, не остались втуне: свой следующий доклад в Ленинградском Доме кино — 13 июня 1936 года — Мейерхольд специально посвятил Чаплину. Несколько сокращенное изложение стенограммы этого доклада— «Чаплин и чаплинизм» — дается в конце настоящей публикации.

Через несколько дней Мейерхольд подарил С. М. Эйзенштейну, о котором он так много говорил в докладе, свой портрет, сделав на нем такую надпись:

«Горжусь учеником, уже ставшим мастером. Люблю мастера, уже создавшего школу. Этому ученику, этому мастеру—С. Эйзенштейну—мое поклонение.

В. Мейерхольд

Москва, 22.VI.1936» (ЦГАЛИ, ф. 1923, оп. 1, ед. хр. 2965).

Об Эйзенштейне — о начале его театральной работы — Мейерхольд упомянул и в своей лекции на курсах режиссеров драматических театров 17 января 1939 года, сказав, что в начале своей театральной деятельности Эйзенштейн делал пьесу лишь «поводом для своей режиссерской работы», при этом от пьесы Островского в его постановке «остались рожки до ножки» *.

«Мой «Лес» казался абсолютно наивным произведением по сравнению с тем, что делал он»,— добавляет Мейерхольд. Он высказывает мнение, что опыты такого рода понадобились Эйзенштейну, как поиски режиссерского языка. «Его томила какая-то иная проблема, ему нужно было бы это сделать. Но досадно,— говорит он,— что мы все эксперименты делаем на публике» (стенограмма, ЦГАЛИ, ф. 998, оп. 1, ед. хр. 127).

Мейерхольд принял участие в обсуждении фильма «Щорс», состоявшемся в Московском Доме кино 3 апреля 1939 года. Он назвал Александра Довженко «универсальным художником» и продолжал:

* Отметим, что вскоре в кинотрилогии о Максиме кинематографисты блестяще покажут именно революционера-романтика «с улыбкой на лице». — *Ред.*

* «На всякого мудреца довольно простоты» в переработке С. М. Третьякова.

«Не только деятель кинематографии, но и замечательный писатель, Довженко строит фильмы, как строит свое произведение беллетрист. Когда я смотрел фильм «Щорс», мне вспомнился Гоголь с его «Тарасом Бульбой», вспомнился Пушкин с его большими полотнами, начиная от «Евгения Онегина» и кончая «Арапом Петра Великого», вспомнился Салтыков-Щедрин.

Юмор у этого замечательного писателя Довженко таков, что он действительно поспорит с лучшими писателями нашей страны. Но писатель, если он не поэт,— еще не великий писатель. Довженко замечателен тем, что он — поэт.

Довженковский стиль оптимистичен. Он не вызывает страха перед войной, как это делают фильмы режиссеров капиталистических стран, вроде пацифистской картины «На Западном фронте без перемен» по Ремарку. Он патетичен, пронизан пафосом народной борьбы, вооруженного отпора агрессорам.

Отмечая достоинства прекрасного фильма «Щорс» хочется сказать об одном недостатке: фильм немножко коротковат» («Вечерняя Москва», 27 апреля 1939 г., № 96).

О фильме «Щорс» Мейерхольд говорил и на следующий день — в своем докладе о репертуарном плане Государственного оперного театра имени К. С. Станиславского (в то время он был главным режиссером этого театра):

«Когда я смотрел картину Довженко, то я понял, что он сделал. Ему преподнесли членский билет Союза советских писателей, потому что он писатель... Текст он сам сделал, и он поражает литературными качествами. Он в этом произведении поэт, он в этом произведении художник. Потому что он выбирал такие места, какие ни один живописец не найдет. Затем он располагал своих людей так, что вспоминаются лучшие картины Калло, Веласкеса...» (стенограмма, ЦГАЛИ, ф. 998, оп. 1, ед. хр. 130).

А. ФЕВРАЛЬСКИЙ

Вс. Мейерхольд «Чаплин и чаплинизм»

ПУБЛИКАЦИЯ А. ФЕВРАЛЬСКОГО

К этой теме я приступаю впервые. Тема очень соблазнительная, но, вероятно, мне не удастся в один прием, то есть сегодня, исчерпать ее, потому что она не только соблазнительна, но и довольно трудна.

Пожалуй, было бы излишним излагать вам хронологически все работы Чаплина и потом попытаться извлечь какой-то урок из его опыта... Я поступлю иначе: я буду брать квинтэссенцию чаплинизма и от Чаплина буду переходить к другим мастерам кинематографии — для того, чтобы осветить ту связь или нащупать ту преемственность, какая имеется почти у всех мастеров кино.

Во вступительном слове говорилось о влияниях, которые я оказал на ряд деятелей кинематографии. Я думаю, что это так. Я не хочу вовсе становиться в позу зазнайки, в позу мэтра, который распространил свое влияние на все участки искусства. Вовсе нет. Но когда я буду говорить о Чаплине, об очаровательном искусстве, которое называют чаплинизмом, то мне волей-неволей придется останавливаться на работах моих учеников. И самое необходимое, что мне нужно сделать сегодня,— это постараться нащупать сходство, поразительное сходство в работах Чаплина с работами Сергея Эйзенштейна, как это на первый взгляд ни кажется странным.

Вся работа Сергея Эйзенштейна идет от корней той лаборатории, в которой мы вместе с ним работали, я — в качестве его учителя, он — в качестве моего ученика. Но это скорее были взаимоотношения не учителя и ученика, а двух взбунтовавшихся людей искусства, которым подступала вода под самое горло и которые боялись захлебнуться в том отвратительном, в том ужасном болоте, которое мы застали в 1917 году на театральном фронте. Это было болото натурализма, болото эпигонства, причем налицо были не эпигоны, а эпигоны эпигонов, эклектика, отсутствие музыки в искусстве и театра и кино. Кино было сплошь антимузыкаль-

---

Лекция В. Э. Мейерхольда «Чаплин и чаплинизм», прочитанная 13 июня 1936 года, не может считаться историческим исследованием творчества Чаплина или С. М. Эйзенштейна, о котором в ней много говорится. Она представляет собой своеобразную сравнительную характеристику некоторых сторон творчества и Чаплина, и Эйзенштейна, и самого Мейерхольда, выражает его личные эстетические убеждения. Этим и представляет она интерес для читателя наших дней. — Р е д.

ным, фильмы того времени были сплошь антимузыкальными, несмотря на то, что они всегда шли в сопровождении музыки: музыка гремела, оркестры играли, переплетали Чайковского с Моцартом, Бетховена со Скрябиным, и все-таки музыки не было. Можно было отдельно, закрыв глаза, слушать музыку и можно было видеть, как на экране кадры аритмично сменяются.

Это — краткое вступление, а теперь я дам маленькую хронологическую справку, потому что в каждом периоде я буду чуть-чуть акцентировать основное, характерное для творчества Чаплина. Большинству знающих работу Чаплина это покажется излишним, но я не могу этого не сделать, потому что хочу прощупать корни этого великого искусства.

Первый период — это работы в студии Мак-Сеннета. Шутовство еще не достигает силы юмора. Мне очень приятно употребить этот термин — «юмор», потому что он сильно углублен благодаря ряду работ в области кино, театра и литературы. Ряд новых исследований о творчестве Пушкина раскрывает термин «юмор» по-новому, и теперь не скажешь так, как мы говорили в гимназии, перелистывая учебник словесности.

Шутовство первых лент Чаплина еще не достигает силы юмора. Я имею в виду «Перевозку роялей», «Чаплин за работой», «Чаплин у моря», «Чаплин в гостинице» — картины по 1915 год. После этого появляется фильм «Чаплин в театре». Кто видел этот фильм и «Кармен», тот заметил, какой скачок произошел в творчестве Чаплина. Я бы поставил на первое место «Чаплин в театре», потому что в этой картине (как раз в противоположность «Кармен», где вообще звучит абстрактный трагизм) в искусстве клоунской выходки заметен отказ Чаплина от чрезмерных преувеличений, от явного комикования.

Но это начало, разумеется, робкое.

В 1916 году — работа в «Мючуэл», в фирме, в которой сотрудничал до этого Гриффит; здесь заметно появление элементов трогательности («Искатель приключений», «Бродяга»). Герой «Бродяги» может быть назван чаплинским образом более широкого размаха. Здесь как бы зарождается будущий Чаплин, которого тянет к вещам монументальным.

Но что помимо трогательности появляется нового? Сквозь комизм фильма помимо трогательности проступают черты трагизма. Характерно еще и то, что Чаплин здесь пытается нащупать комическое вне акробатических трюков. Акробатика имела особенно большое значение в его ранних работах.

В работе с моими учениками я поначалу постарался использовать многие выразительные средства, театром отброшенные; среди них — акробатический тренинг, возрожденный в так называемой биомеханической игре. Вот почему мне приятно, следя за поворотами в биографии Чаплина, узнавать ходы, обязательно сопутствующие человеку, который хочет прийти к монументальному искусству и который знает, что в актерском искусстве обязателен тренинг акробатического толка.

Дальше. У Чаплина появляется новый прием монтажа. Самое основное — некоторая сдержанность в чередовании кадров. Он впервые вносит сюда торможение как что-то обязательное в киноискусстве. Ну, я не говорю уже о четкости в игре актера,— это такое же обязательное природное качество, как у человека, который приходит на экзамен в оперный театр и вдруг поражает нас тем, что у него от природы поставленный голос.

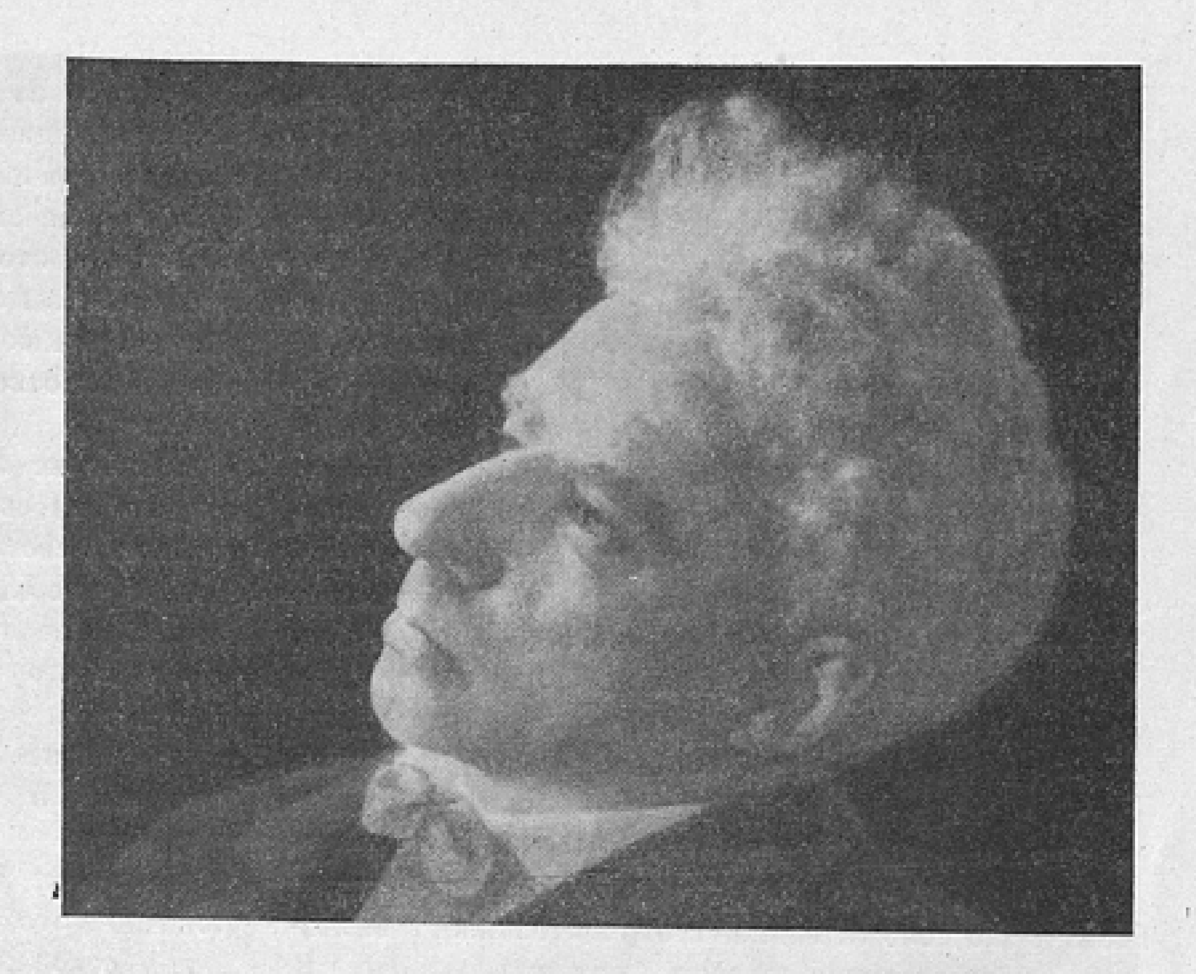
Чаплин пришел в искусство актера кино превосходно натренированным, и мы в его творчестве находим не только следы тренинга, но и разгадку особого мимического дара.

В этот период Чаплин стремится найти свой коллектив. Партнеры, которых ему подбрасывали, были случайными, хотя он работал с большими мастерами и уже создавались свои американские традиции показа с экрана комического. В чужом хозяйстве он пытается создать коллектив, спаять его вокруг себя. Около него с годами образуется как бы своя труппа.

Должен сказать, что когда я смотрю фильмы наших молодых мастеров, вот этой заботы о коллективе я не замечаю. Нет этого стремления создать прочный коллектив, есть какая-то своеобразная гастрольность актеров: сегодня он снимается у Васильевых, завтра у Козинцева и Трауберга, послезавтра у Эйзенштейна и т. д. Когда я с театрального фронта слежу за работами кинорежиссеров, я вижу, что многие актеры как бы живут ангажементами, гуляют от одного режиссера к другому. Создается впечатление, что в кинопромышленности нет заботы о создании своих кадров.

У Чаплина ближе к 1918 году, а может быть, в пределах этого года заметно предпочтение качества фильма количеству постановок. Теперь эксцентриада начинает подкрепляться все более глубокой мотивировкой, идущей от тщательнейшего изучения действительности. Этот момент чрезвычайно важен, потому что определяет характер его творчества, суть трюков в его игре, самую сердцевину этих трюков. Отныне всякий эксцентрический момент в его фильмах свидетельствует о глубоком и тщательном изучении действительности.

Затем в «Юнайтед артистс», где работали Дуглас Фербенкс, Мэри Пикфорд, Гриффит, Чаплин ставит знаменитую «Парижанку». Это снова скачок вперед,



В. Э. Мейерхольд, 1933
(из кинохроники)

в сторону углубления своей работы. Я бы даже сказал, что здесь проявляется вдруг своеобразное философское мировоззрение: Чаплин несет в своем творчестве большие обобщения, его интересует не ход сюжета, а те ассоциации, «боковые ходы», которые будут возникать у зрителя и при помощи которых зритель проникнет в основную идею фильма.

И самый последний удар по своему прошлому, по трюкачеству: Чаплин выступает против своего формализма, вроде как Мейерхольд против мейерхольдовщины *. В «Золотой лихорадке» он выступает в том новом облике, который делает из него фигуру очень крупного значения, фигуру, становящуюся в ряд таких мастеров в области беллетристики, как Бальзак, Диккенс, Достоевский. Он перешагнул Рубикон и стал мастером больших, монументальных полотен. Это его «Цирк», а потом «Новые времена». Так Чаплин обрел свой нынешний облик.

Теперь я обращусь на минутку к Пушкину. Его требования к драме помогают нам понять самое сокровенное в творчестве Чаплина. «Драма,— писал Пушкин,— родилась на площади и составляла увеселение народное. Народ, как дети, требует занимательности действия... Изображение же страстей и излияний души человеческой для него всегда ново, всегда занимательно, велико и поучительно. Драма стала заведовать страстями и душою человеческою».

Откуда взялась маска Чарли Чаплина? Эта маска родилась на улице. Очень характерно вот что: когда Пушкин вскрывает «зерна» драматического искусства, он подчеркивает зарождение драмы на площади; когда он говорит о проявлениях души человеческой в драме, он связывает это обязательно с народом, для которого хочет строить драму.

Чаплин видел одного лондонского извозчика, старого пьяницу, с походкой вразвалку, с придурковатыми движениями. Ганс Сиверс сообщает рассказ самого Чаплина. «Я шел за ним,— говорит Чаплин,— и наблюдал. Этот человек заинтересовал меня, и именно он указал мне путь к тому типу, который я в конце концов нашел в самом себе».

«Слияние» этого извозчика с Чаплином было возможно только при том условии, что он не «присобачил» его к себе, так сказать, а нашел его внутри себя самого. Это очень характерно для Чаплина! Вот где подход к решению вопроса о «маске» для киноискусства. А ведь это вопрос великой важности.

Почему мы терпим неудачу за неудачей с построением собственного комедийного фильма, нашей стране дорогого, того самого фильма, который нужен нашему народу — рабочему, колхознику, красноармейцу? Я думаю, беда вся в том, что не нашлись люди, познавшие вот этот закон нахождения маски «внутри себя» — а может быть, нескольких «масок», вокруг которых сценаристы могли бы группировать события. Для того чтобы было понятно, о чем я говорю, я повторю пушкинскую формулу: «Драма стала заведовать страстями и душою человеческою». Без этих страстей, без души человеческой невозможно влияние драматического искусства — значит, и комедии — на массы.

* В 1936 г. В. Э. Мейерхольд выступил в Ленинграде с докладом «Мейерхольд против мейерхольдовщины».— *А. Ф.*

Надо посмотреть, были или не были попытки таким образом создать «маску».

Вот Игорь Ильинский. Он играл в «Лесе» А. Н. Островского роль Аркашки. Аркашка и был комедийным литературным или литературно-театральным типом (литературным — поскольку он шел от Островского, и театральным — поскольку мы внесли туда много нового благодаря существованию чаплинизма), который соткан из приемов чаплиновского толка. Попытавшись оттолкнуться от этого типа, Ильинский попробовал перенести мейерхольдо-чаплиновские черты на киноэкран. При этом он потерпел фиаско. Дело было в том, что помимо Чаплина на свете существовал еще Глупышкин. Стоит только встать на этот своеобразный путь — давать комическое, вспоминая о маске Глупышкина,— как уже терпишь фиаско. Всегда надо помнить, что и у Гарольда Ллойда было свое положительное и свое отрицательное,— при этом в отрицательном сказывался Глупышкин. У Макса Линдера тоже было положительное и отрицательное, и опять-таки отрицательное шло от Глупышкина. Это как бы «выходки природы», испортившие целостность построения высокой комедии на экране. Бывают такие глупышкинские «выходки природы» и на сцене.

Незачем искать «просто маску» — надо отыскивать обязательно ту маску, которая наиболее близка нам, близка народу, для которого мы строим фильм. Я об этом говорю не только для того, чтобы поставить вопрос — вот, дескать, интересную вопросину поставил Мейерхольд,— а потому, что у нас часто бывают срывы в комедиях и мы недостаточно эти срывы изучаем. «Вот,— говорим мы, потирая руки,— Ильинский в этом году провалился». Но надо этот провал изучить, надо на нем воспитывать наши кадры, прощупать, чем вызваны такие провалы.

В той «маске», что нашел для себя Варламов, отразилась его индивидуальность, он сам со своими чертами плюс то, что он взял у Островского; здесь нашел он черты «купеческой маски». Заботливейшим образом он выискивал для этой «маски» соответственную напевность речи, своеобразную интонационную скалу и своеобразный славянский юмор.

То же, что нашел Варламов как «маску» * на Александринской сцене, нашла Садовская на сцене Малого театра; и Блюменталь-Тамарина идет по тому же пути. Садовская была интересна тем, что умела подносить себя как «маску».

Сам Островский создал в драматургии не одну «маску», а несколько «масок», которые смело переходили из одной пьесы в другую. Тит Титыч гулял из пьесы в пьесу, и Островский мог бы его даже не переименовывать. Бальзак не боялся «повторять» действующих лиц в нескольких романах. Аркашка — это тоже «маска».

Если бы вы спросили, какие образы из пьес Островского наиболее запечатлелись в умах современников, то ответ был бы: конечно, Тит Титыч и Аркашка.

Чаплин не просто нашел тонус для шутливого жанра — он создал высокую комедию; опять правильность своего утверждения я проверяю на Пушкине. Я вообще с некоторых пор ни одного своего спектакля не показываю зрителям до тех пор, пока не сверю его с заметками Пушкина.

«Высокая комедия,— говорит Пушкин,— не основана единственно на смехе, но на развитии характеров, и нередко она близко подходит к трагедии».

Это писал Пушкин в конце двадцатых годов. Конечно, это был прогноз, предвидение высокого хода высокой комедии. Высокую комедию «Ревизор» мы прочитали в свете этих пушкинских требований. Мы искали в ней не только смех, но и трагедию. Сам Гоголь говорил: «смех сквозь слезы», а Пушкин сказал более мужественно о высокой комедии, которая может близко подходить к трагедии.

А высокая комедия у Чаплина? Что мы находим при разборе таких его картин, как «Золотая лихорадка»? Комизм, достигающий суровости и скорбности. На демонстрации этих фильмов я видел людей, смахивавших слезу. А ведь первое, что вызывает Чаплин у зрителя,— это улыбка.

Дальше Пушкин пишет: «Три струны нашего воображения, потрясаемые драматическим волшебством...» Опять следует формула, которая дает возможность осознать сущность Чаплина, его природу. Какие это три струны нашего воображения потрясаются волшебством драмы? Это смех, жалость, ужас. Можно прямо сказать: в фильмах Чаплина мы находим подлинное страдание, которое призвано вызывать у зрителя жалость. Смех, жалость, ужас — эти три струны нашего воображения потрясаются волшебством Чарли Чаплина. Вспомним его суровый и скорбный комизм, и стремление вызвать и смех, и жалость, а иногда и ужас одновременно. Когда я буду применять эту формулу к работам Эйзенштейна, вы увидите, что там тоже есть эти три струны, но одна из трех обязательно оказывается в тени.

Теперь еще одно, о чем нужно сказать, когда мы изучаем природу мастерства Чарли Чаплина. Это я говорю специально для тех молодых режиссеров, к работам которых я очень привык, фильмы которых уже полюбил. У Чаплина есть способность ставить фильмы так, как будто он их пишет. Я не первый

* Выражение «маска», характерное для Мейерхольда, означало в его понимании ни в коем случае не схему, а устойчивый, жизненно достоверный тип, отражающий действительность и близкий индивидуальности актера. — *А. Ф.*

На репетиции «Вступления» Ю. Германа, 1933
Слева — С. М. Эйзенштейн, в центре — В. Э. Мейерхольд

говорю об этом. Но мне эта особенность Чаплина особенно дорога прежде всего потому, что на практике моих работ (я это могу говорить теперь, когда мне 62) я вижу: только те из моих работ удерживаются в репертуаре до сегодняшнего дня, которые ставились так, как будто бы они мною писались. Я имею в виду стремление ворваться со своими собственными принципами в драматургический материал. Это открыл Корней Чуковский — он мимоходом сказал однажды, что как бы читает книгу, когда видит мои работы.

Я вправе сказать, что от больших работ Чаплина мы получаем такое же удовольствие, как от романа. Нам будет легко понять Чаплина, если мы вспомним о Диккенсе, о некоторых работах Бальзака, о Сервантесе.

Почему еще Чаплин воспринимается нами подобно великим мастерам-беллетристам? Потому что все фильмы Чаплина проникнуты обязательно гуманностью и обязательно правдой. Но ведь гуманность и правду на экране показывать очень трудно, разумеется, я имею в виду не отдельные банальные приемы. Есть много фильмов слезливых, сентиментальных, но это не те фильмы, которые вызывают сочувствие, когда автор действительно гуманен и правдив.

Кто-то правильно назвал «Малыша» с участием Чаплина и Джекки Кугана народным романом. Действительно, я его воспринимал как роман или народную мелодраму, написанную с расчетом вызвать сочувствие, потому что здесь защищают слабого. Чаплин защищает малыша, таскает его за собой, даже сближается с ним благодаря профессии: Джекки разбивает стекла, Чаплин вставляет их. Но это комическое положение. А то, что мать подбросила Джекки, а то, что совесть в конце концов проснулась у нее и она ищет своего ребенка,— это атрибуты настоящей народной пьесы, вроде арлекинады. Карло Гоцци воссоздал народный театр, возродив любимые народные маски итальянской комедии. Он собрал эти маски воедино и на сценарном развертывании известных сказок построил ряд пьес. Посмотрите, как просто они сделаны,— актер должен повернуться лицом к зрителю и рассказывать ему пьесу совершенно так, как рассказываются знакомые народу сказки. Вот прием, который нами должен быть обязательно использован. И вы думаете его не использовали? Васильевы его использовали. Посмот-

рите того же «Чапаева»,— конечно, Чапаев сам по себе являет образ того народного типа, вокруг которого объединяется масса, потому что это «свой», потому что мы его знаем, мы, прошедшие «штурм унд дранг» гражданской войны, знаем, что такое Чапаев.

...Когда приводят заметки Пушкина о драме, всегда надо проверять его теоретизирование на шекспировских сценах. Он сам проверял свою теорию на шекспировских приемах построения трагедий.

Правильно анализирует некоторые ситуации в чаплиновских работах Анри Пулай, сравнивая Чаплина-драматурга с Шекспиром. Не пересказывая французского автора, я по этому поводу скажу о некоторых чертах драматургии Чаплина.

Драма Шекспира построена так, что ее единство не сразу открывается: персонажи первой сцены говорят и действуют не для того, чтобы подготовить следующую сцену. Вторая сцена наступает «сама по себе», повинуясь найденному автором ритму. И «Борис Годунов», построенный в приемах Шекспира, сделан так.

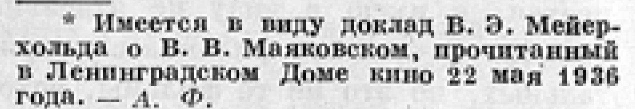
Когда мы изучаем «Бориса Годунова», нас прежде всего поражает необычайный такт и громадная мера в том, как одна сцена сменяется другой. Они как бы действуют не на зрение, а на слух, будто бы это симфония во многих частях — не в трех или четырех, а в 24 частях, где каждая картина является развертыванием ритмического хода.

Поэтому Пушкин поэт не в том, что он дает пятистопный ямб, а в том, что он, помимо обязательной стихотворной структуры, строит «музыкальный ход», каждую картину замыкает определенным концовочным эффектом,— то, о чем я говорил в предыдущем докладе *, когда отмечал необходимость в драматургии так называемого эпиграмматического дара.

Когда мы будем читать высказывания Эйзенштейна, мы увидим у него разбивку всей вещи на «аттракционы»; это элементы, в которых есть обязательный эффектный конец. «Складывание» этих кусков он производит по музыкальным принципам, а не по принципам бытового развертывания сюжетной линии. Это звучит довольно абстрактно, если мы не вскроем, что такое ритм. Ритм возникает как следствие обязательного стройного общего плана картины. Конструкция его плана ритмична — это и подводит нас к раскрытию творческих особенностей Эйзенштейна.

Осуществление того, что лежит вне сюжета, вне интриги, вне того действия, которое необходимо театру и не обязательно для экрана, у Эйзенштейна происходит на экране при помощи законов, самим кино себе поставленных. Но меня могут понять вульгарно, когда я говорю «вне того действия, которое необходимо театру и не обязательно для экрана». Не надо понимать меня прямолинейно, не к абстрагированию я клоню, а к тому, что со времени утверждения в кино чаплинизма утвердилась (и особенно культивируется Эйзенштейном) обязательная работа на а с с о ц и а ц и я х зрителя. Это же самое вы увидите в моих работах, ибо я пришел к пониманию воздействия мизансцен как воздействия не прямого, а посредством «боковых ходов», назначение которых — вызывать у зрителя те или другие ассоциации (некоторые из этих ассоциаций я предусматриваю, а некоторые возникают в зрительном зале помимо моего плана). Активизируется ваше воображение, активно возбуждается ваша фантазия, возникает хор ассоциаций; громадное накопление ассоциаций рождает новые миры — фильмы, не нашедшие себе места на

Д. Д. Шостакович и В. Э. Мейерхольд, 1928


* Имеется в виду доклад В. Э. Мейерхольда о В. В. Маяковском, прочитанный в Ленинградском Доме кино 22 мая 1936 года. — *А. Ф.*

столе монтажера. Вы теряете различие между тем, что делает автор фильма, и тем, что несут вторгнувшиеся в ваше сознание ассоциации. Создается новый мир, отличный от тех кусков жизни, с помощью которых фильм смонтирован.

И здесь обязательно надо вникнуть в замечание Гоголя о существе пушкинской поэзии, об изумительном претворении Пушкиным жизни как таковой в красоту, полную глубокой и серьезной значительности. Вот так же нам нужно проникать в изучение свойств чаплиновской поэзии. Что говорит Гоголь? «Не вошла туда нагишом растрепанная действительность. Чистота и безыскусственность взошли тут на такую высокую ступень, что сама действительность кажется перед ней искусственной и карикатурной».

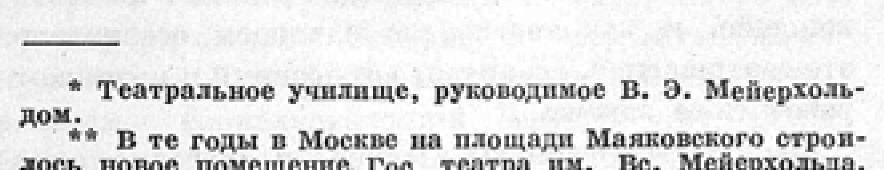
Посмотрите: это же применимо целиком к работам Чаплина. Никогда не входит в его картины нагишом растрепанная действительность. Чаплин придумал себе карикатурное обличие — ни на что не похожие башмаки, котелок, пиджачишко, широкие брюки. Но неизмеримо карикатурнее та жизнь, которую он показывает. Своей карикатурой он как бы подчеркивает уродливость разоблачаемого им мира с его жестокостью, с его эксплуатацией человека человеком, с его полицейским режимом, со всеми прелестями капиталистического окружения, в котором работает Чаплин.

В. В. Маяковский и В. Э. Мейерхольд, 1929

Откуда у Эйзенштейна явилось стремление переложить темы в цепь аттракционов с хорошо подготовленным конечным эффектом? Это пришло к нему от его опытов в театре Пролеткульта, а опыты явились результатом совместной со мной работы в моей лаборатории на Новинском бульваре в Москве *. Мы искали новую конструкцию подмостков, освобожденных от всего, что мешает актеру. Эйзенштейну, так же как и мне, нужна арена, платформа, шекспировский Глобус-театр. Когда интервьюер меня спрашивает: что же это за сцена без сцены, которую я строю **, — я ему просто отвечаю, что можно будет показать все от концертного номера как на Ueberbrettl-сцене*** до грандиозного спектакля шекспировского размаха — и пушкинский «Борис Годунов», и «Царь Эдип». Эти представления могут сменяться парадом физкультурников или балетом, показом танцевального искусства, потому что там не будет ничего, что отгораживало бы зрителя от единственно нужного — от игры актеров.

Вы смотрите, какая великая условность стоит перед кинорежиссером. Он ограничен противнейшим квадратом экрана, ему нельзя его раздвинуть, и он эту условность опрокидывает, зачеркивает в сознании зрителя моментально, как только пускает в ход искусство монтажа.

Но здесь же есть великая недоработанность, которая, к сожалению (имея в виду призыв, сделанный недавно уважаемым П. М. Керженцевым относительно возврата к Репину, Шишкину и Сурикову), может быть чревата неприятными последствиями: мы не скажем тех слов в области кинематографии, которые обязательно нужно сказать. Мало погони за правильным чередованием кадров, мало искусства монтажа. Есть такие тайны экрана, в которые мы еще не проникли в должной мере. Одна из них — поиски точки съемки. Иногда анархист-оператор начинает вдруг искать такие «точки», что непонятен смысл поисков. Иногда он избирает точки съемки ради построения произвольной свето-



* Театральное училище, руководимое В. Э. Мейерхольдом.

** В те годы в Москве на площади Маяковского строилось новое помещение Гос. театра им. Вс. Мейерхольда.

*** Ueberbrettl — разновидность эстрады.

вой композиции или потому, что хочет показать необычность своего каприза. Пусть предостережением ему служит следующее обстоятельство. Когда культура человечества будет расти такими же темпами, какими начинает расти культура нашей страны, мы предъявим кинематографистам счет относительно того, как они пользуются маленькой площадью экрана. Ведь все точки съемки могут быть сосчитаны по пальцам, и одним искусством изменения ракурса нас не надуть. Операторы должны научиться у живописи Джотто использовать каждый уголок площади полотна, который может быть измерен сантиметрами.

Раздражающе действует ряд работ наших режиссеров, любящих максимально занимать площадь экрана. Надо довести гётевский принцип самоограничения до предела, для того чтобы нащупать новый язык кино.

В послесловии к книжке Кауфмана о японском кино Эйзенштейн приводит маленький рисунок из японского учебника для детей. Для чего он привел этот рисунок? Он инстинктивно ощущает потребность играть на «условности ограничения», чтобы расшевелить фантазию зрителя — как она расшевеливается у ребенка при разглядывании такого рисунка.

Конечно, обязательно надо изучать не только фольклор, как это делал Островский, но еще и творчество детей, потому что у них есть способность заполнять лист бумаги таким образом, что их работы становятся глубоко принципиальными...

Давайте пойдем к нашим детям и посмотрим, как наивно рисует ребенок и какое великое искусство он делает. Эйзенштейн сделал интересное сообщение. Речь идет о детском рисунке на тему «топить печку». Нарисованы «Дрова. Печка. Труба. Но посреди площади комнаты громадный, испещренный зигзагами прямоугольник. Что это? Оказывается, спички. Учитывая осевое значение для изображаемого процесса именно спичек, ребенок по заслугам отводит им и масштаб».

Для воображаемого процесса топки печи спички имеют особое значение. Вот эта способность вдруг ни с того ни с сего показать диспропорцию хорошо известна искусству и тем, кто именует себя режиссерами кино. Эта диспропорция — тоже частое явление в кино, но все же не в такой мере, как в рисунке ребенка.

Для того чтобы понять то, что кажется нам особенно замечательным в работах Чаплина, нужно обязательно немножко пройтись по тому, что скрывается под так называемой биомеханической системой, в которой в одинаковой мере купались и я, и Эйзенштейн.

В молодости Эйзенштейн сильно подковывал себя теоретически, изучал ряд исследований в области движения и поведения человека в пространстве. Это помогло ему сложить в стройную систему все то, что он делал в биомеханической студии в период постановок «Великодушного рогоносца», «Смерти Тарелкина» и «Леса», в период 1922—1924 годов.

Предметом поисков было движение в его максимальной выразительности.

Этому мастерству нам нужно учиться у Чаплина. Его так называемые «секундные прицелы», являющиеся своеобразной статической игрой, замирание в неподвижности — это и есть накопление целесообразности действия. Учитесь у Чаплина целесообразно располагать тело в пространстве, учитесь так же, как мы учимся у гимнаста или у молотобойца.

Когда мы построим свой Голливуд на юге, кино обязательно будет иметь своих актеров, которые не смогут играть в театре, потому что законы, свойственные театру, глубоко отличны от законов, свойственных киноэкрану.

Что общего у Эйзенштейна с Чаплином? Говорю это для раскрытия не столько Эйзенштейна, нам хорошо известного, сколько для раскрытия некоторых свойств Чаплина. Во-первых, необычайная лапидарность, лаконичность, обязательное построение фильма эпизодами или, как говорит Эйзенштейн, аттракционами.

В чем различие между Эйзенштейном и Чаплином? На место трогательности Чаплина у Эйзенштейна выступает на первый план трагизм. Пушкин назвал смех, жалость, ужас тремя струнами нашего воображения, потрясаемыми волшебством драмы. У Чаплина это прежде всего смех и жалость. Ужас у него в тени. У Эйзенштейна на первый план выступают жалость и ужас, в тени оказывается смех. У Эйзенштейна главные моменты действия выражены в ужасе; здесь вспоминаешь и полотна Гойи, и страшные страницы Бальзака, Достоевского. А Чаплин заставляет вспомнить Диккенса, Марка Твена.

И Эйзенштейну и Чаплину свойственна лаконичность заостренной образности. И недаром Эйзенштейн приводит танку Хитомаро. Он видит в ней монтажные листы:

Тихо идущий
горный фазан; хвост его
тянется сзади.
Ах, ночь бесконечную
один проведу ли я.

Само пребывание двух фактов рядом при условии существования у человека памяти рождает их соотношение, и как только мы начинаем осознавать это соотношение, возникает композиция и начинают работать ее законы.

Знаменитые формулы, которыми щеголял одно время Эйзенштейн, глубоко принципиальные, с

моей точки зрения, забыты. И литература по кино вдруг с некоторой поры обратилась в какую-то необычайно скучную жвачку в газете, которая называется «Кино».

Жаль, что забыт спор между Пудовкиным и Эйзенштейном о сцеплении кадров и столкновении кадров. Фактически спор не отразился ни в одном из фильмов последнего времени. Мне кажется, нужно специально потратить силы и средства на изучение монтажа по методам сцепления и столкновения кадров. Эйзенштейн отстаивал конфликт двух рядом стоящих кадров.

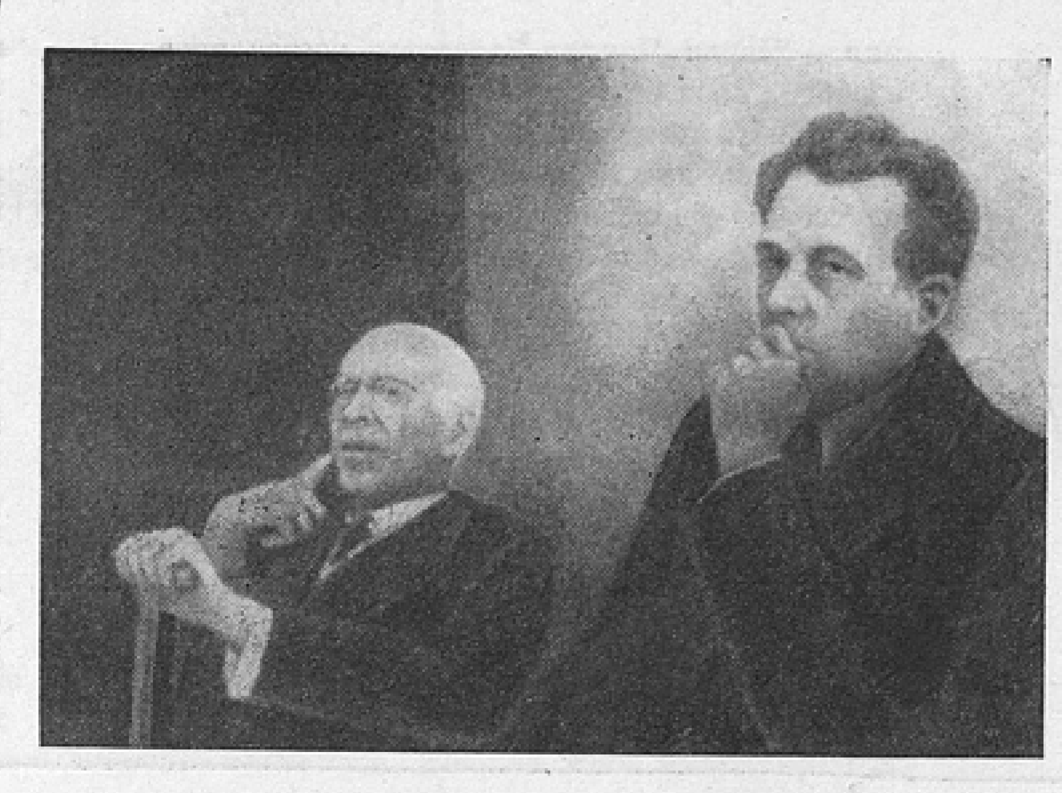
На этом же принципе — на конфликте эпизодов — построен мною спектакль «Лес». Пять актов пьесы Островского были раздроблены на 33 эпизода, конфликтующих друг с другом. Это, конечно, дает очень большие преимущества для воздействия на зрителя.

... Еще раз остановлюсь на понимании реализма. Реализм Чаплина, реализм Сергея Эйзенштейна отличается от реализма Шишкина. Это не значит, что он менее реалистичен. Нельзя думать, что казахское искусство — жизненное, а китайское — формализм. Я считаю, что это ужасная ошибка, и мы должны обязательно разоблачить ее. Почему китайское искусство, показанное нам Мэй Ланьфаном, работу которого так горячо приветствовал Сергей Эйзенштейн, мы вправе считать реалистическим?

В каждой стране искусство воспринимается как реалистическое, если оно построено по законам, привычным для данного народа. Разве египетское искусство может считаться формалистическим? Его воспринимают иногда как стилизацию, а между тем египтяне принимали его условности как необходимость. Китаец понимает, что творится на китайской сцене, он читает эти сценические иероглифы искусства, свободно проникает в содержание разыгрываемых Мэй Ланьфаном пьес, потому что Мэй Лань-фан говорит на языке, привычном для искусства данной страны, национальности. Поэтому называть его формалистом нельзя ни в какой мере.

Кстати о терминах. Есть такое в «Трех сестрах»: один говорит черемша, а другой чихиртма, и они долго спорят, не замечая, что говорят об одном и том же. Так часто бывает и в нашем обращении с терминами.

Когда мы видим выставку картин Репина, мы говорим, что это реализм. Мы можем учиться искусству рисовать у Репина. Но создавать новые произведения мы будем не по-репински, ибо наш реализм — социалистический реализм — не может быть повторением репинского реализма. Репинский реализм не может быть социалистическим реализмом.



К. С. Станиславский и В. Э. Мейерхольд. 1938

Хокусаи дал такую формулу: я могу позволить себе роскошь отступать от канонов, потому что я хорошо владею каноном.

На первых порах Врубель — лучший ученик в Академии художеств, лучший рисовальщик. Лучше его никто не умел рисовать, поэтому он позволил себе отступать от канонов Академии. Он не хотел говорить на языке того реализма, который был связан со школой стариков, он прогрессивно мыслил, он хотел сдвинуть искусство с мертвой точки академизма; как всегда бывает, он перегнул палку, и на его вещах остался отпечаток какой-то патологичности, болезненности.

Следующая ступень после Репина — Серов, он ближе к нам, давайте и у него поучимся. Давайте у обоих учиться, но все-таки давайте создадим искусство, соответствующее нашей эпохе. Нам нужно овладеть новыми ступенями, новыми высотами, мы должны надстраивать искусство, то есть мы должны искать способы овладения изображением действительности, мы должны придумывать, так сказать, сочинять ту форму, которая единственно может соответствовать большой эпохе, в которой мы имеем счастье жить.

Что же определяет социалистический реализм на киноэкране? Чем мы должны овладеть? Где самое необходимое для того, чтобы фильм предстал перед нами как произведение социалистического реализма?

Иду к решению этого вопроса «в обход». Самое важное, что надо сказать, когда мы касаемся работ Чаплина, это то, что он пред нами предстает прежде всего как поэт. Затем он предстает как гражданин, потому что через все его работы проходит одна ли-

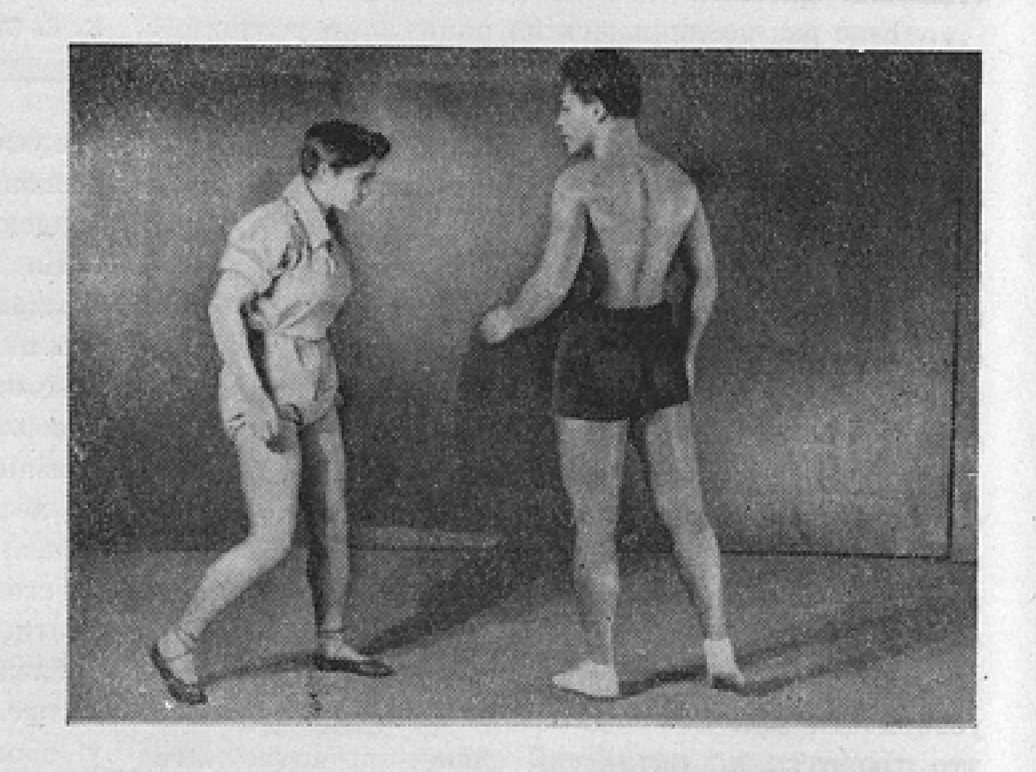
ния — Чарли Чаплин бросается всегда на защиту слабого. Поэт сказывается в том, что в его картинах — и там, где смех, и там, где ужас, где жалость,— во всех его картинах мы видим апофеоз искусства реалистического.

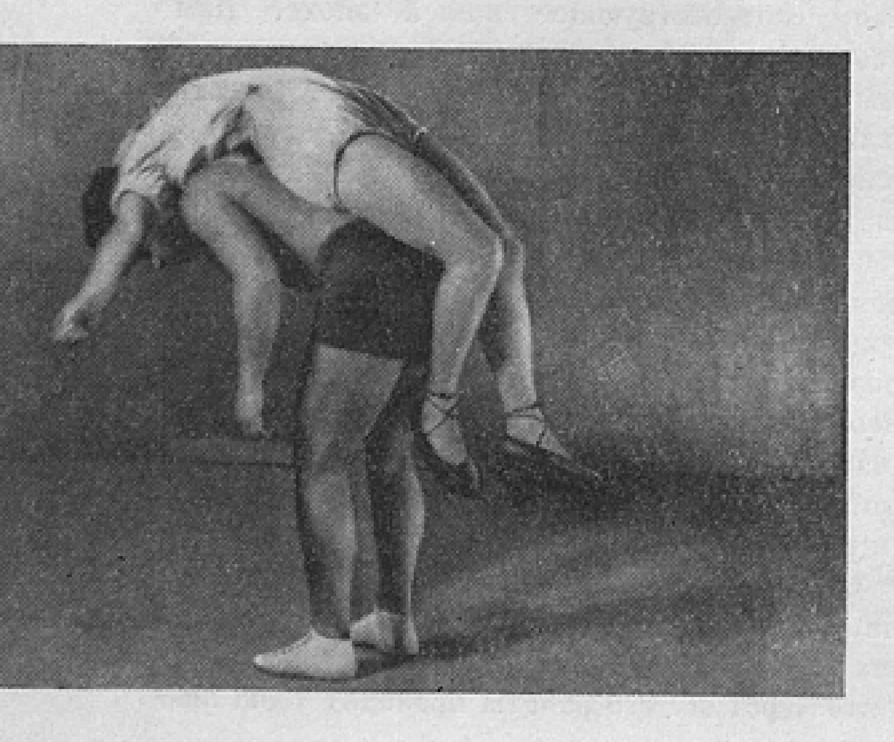
Я думаю, что к социалистическому реализму надо идти вооруженным всеми красотами, всеми атрибутами реализма. Скажем, лиризм. Разве без него можно строить хороший фильм для комсомола, фильм о комсомольце? Я видел ряд фильмов с комсомольцами-бодрячками. Каждый обязательно с улыбкой, и обязательно у него локоны вьются а ля молодой мужик. И эти бодрячки не носят в себе ни капельки лиризма... Когда я беседовал с Николаем Островским по поводу его книги «Как закалялась сталь», то он прежде всего привлек мое внимание не к боям, не ко всем этим страшным событиям гражданской войны, хотя в те годы лилась кровь, была борьба не на живот, а на смерть и мы вышли победителями из этой борьбы; Островский обращал мое внимание главным образом на лирическую подоснову, лирический подтекст, который проходит у него, с его точки зрения, от страницы к странице. И когда мы задумали переделать эту вещь для сцены, самым трудным оказалось выявление ее лирического начала. И заметьте: Островский, который не может двинуться, находится всегда в горизонтальном положении, как бы лежащим в гробу; он насыщен необычайной жизнерадостностью, причем это жизнерадостность не бодрячка, а именно жизнерадостность воина-лирика, гражданина, у которого такой громадный диапазон в его страстности, в его бунте, что рядом с ним может жить только высокий тонус лирики...

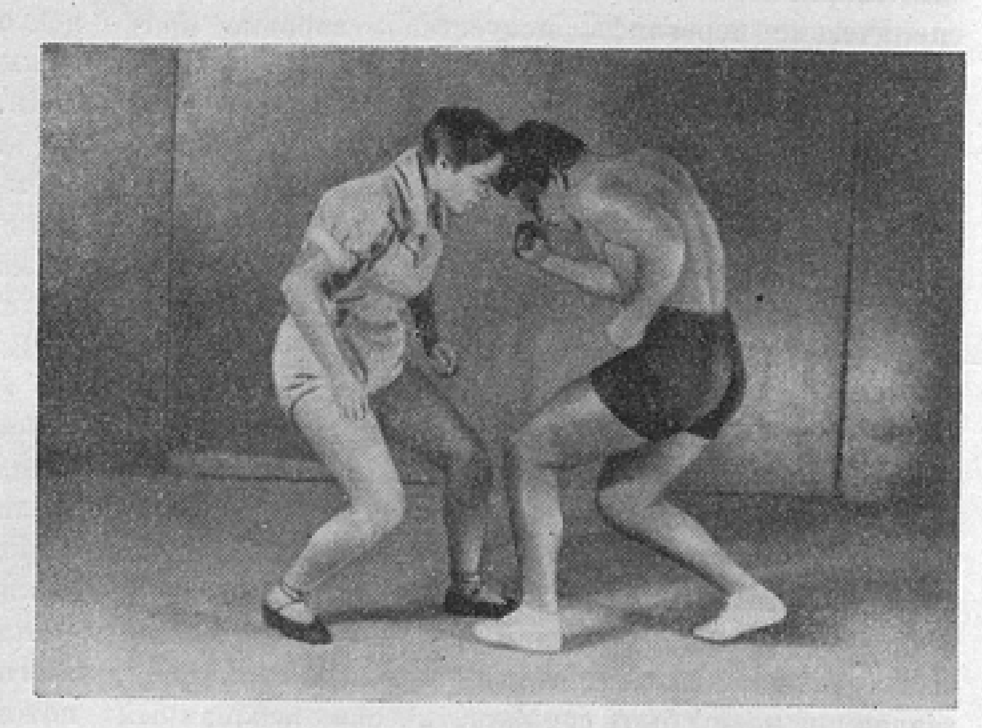
ФИЛЬМ О БИОМЕХАНИКЕ

Один из первых московских кинолюбителей актер театра им. Вс. Мейерхольда А. Темерин снял в 1924 году фильм об учебно-тренировочных занятиях по биомеханике.

В кадрах из фильма запечатлены этюды в исполнении Л. Свердлина и Д. Гениной.







Р. КАРМЕН

Съемки на пылающем острове

(Из дневника)

Свободная территория Америки

Когда самолет в крутом вираже разворачивался над голубой бухтой Гаваны, даже не верилось, что завершен долгий путь от Москвы до маленького острова Куба в Западном полушарии. Более всего мы беспокоились в этом пути со многими пересадками за наш необъятный груз. Киноаппаратура, двадцать пять тысяч метров пленки, звуковая аппаратура, магнитофоны, аккумуляторы, треноги... всего семьдесят восемь мест, вес около тонны. Наш маршрут перечеркнул Европу от Москвы через Амстердам до Лиссабона. Далее — Атлантический океан, над которым мы летели восемнадцать часов до экзотического острова Кюрасао, который, если верить туристским проспектам, был некогда пристанищем пиратов южных морей.

С каким нетерпением ждали мы встречи с Кубой! Мои товарищи по путешествию — видавшие виды кинохроникеры. Это — оператор Василий Киселев и звукооператор Виктор Котов. Молчаливый, всегда устремленный в себя, Вася Киселев уже успел облетать со своей камерой весь свет. Он — из молодого поколения кинохроникеров. Его творческая биография началась на фронтах Великой Отечественной войны. Потом перед пытливыми глазами художника-кинооператора предстала родная страна в лесах восстановительной стройки, созидательный труд советских людей. Линии маршрутов корреспондента хроники Василия Киселева прочертили густую сеть на карте Советского Союза. События, факты, люди, фильмы, короткие сюжеты в журнале «Новости дня», а потом и более дальние рейсы — Китай, Индия, Исландия, Бирма, Гана, Австралия, США, Франция. Впереди революционная, огневая Куба!

Мы хотим, чтобы в нашем будущем фильме зритель не только увидел Кубу, но и «услышал» ее. Со звукооператором Виктором Котовым — его называют «снайпером микрофона» — мне не впервые работать бок о бок. Наше творческое содружество началось в Нюрнберге с фильма «Суд народов». Десять месяцев провели мы в зале Международного военного трибунала, день за днем фиксировали на пленку исторический процесс, раскрывающий преступления фашизма. С Котовым мы прошагали по горным тропам в джунглях сражающегося Вьетнама, с ним мы снимали фильм «Утро Индии». У меня хранятся любопытные снимки: Котов с микрофоном в шумной толпе на базаре в Бомбее, на другом фото обросший щетиной, исхудавший Виктор, сидя с магнитофоном на спине у слона, записывает на пленку своеобразную симфонию бенгальских джунглей — крики обезьян, попугаев, шелест гигантских папоротников, скрип стволов бамбука.

Шумы улиц и площадей Гаваны, смех, говор людей в деревнях и городах Кубы, на митингах и боевых учениях, пламенные речи Фиделя будут записаны Котовым, чтобы кинозритель в полной мере ощутил колорит страны.

Остров Ямайка. Отсюда, из аэропорта в Кингстоне, мы совершали последний, самый короткий — всего час полета — этап воздушного пути. Под крылом снова лазурь океана — и вот наконец земля! Самолет, постепенно снижаясь, шел вдоль белой линии прибоя, разделяющей синеву моря и зелень равнин острова Куба. Где-то здесь, у этих отмелей, некогда загремели якоря истерзанных океанскими штормами каравелл Христофора Колумба, открывшего, оказывается, не Америку Уолл-стрита, а чудесный, благоухающий остров Кубу.

Под крылом самолета — бело-голубая Гавана, подковой небоскребов охватившая лазурную бухту Карибского моря, вот ее улицы, расцвеченные яркими пятнами флагов, заполненные вереницами бегущих автомобилей. Через радужные диски ревущих винтов на нас быстро надвигалась земля Кубы. С гулким скрежетом ударились о бетон колеса воздушного корабля.

Через открывшиеся двери в самолет хлынула густая волна горячего воздуха, напоенного ароматами

Звукооператор Виктор Котов (слева) записывает беседу Фиделя Кастро в сельскохозяйственном кооперативе

Я оглянулся. Они медленно, словно неся тяжелый груз, словно понимая, что покидают свою страну навсегда, поднимались по трапу, на поручнях которого трафарет с обозначением рейса «Майами». Через двадцать минут самолет «Панамерикэн» приземлится в штате Флорида на территории Соединенных Штатов. С распростертыми объятиями встретят там каждого недруга Кубы.

Кто впервые прилетает в Гавану, кто долго мечтал ее увидеть,— перед ним Гавана раскрывается в бурном, многоликом облике. «Фасад» Гаваны — та часть города, куда ведет прямая автострада из аэропорта. Это Гавана широких проспектов и площадей, примыкающих к набережной. Здесь устремлены к небу стройные корпуса белых небоскребов роскошных отелей, здесь широкие, обсаженные пальмами бульвары, бесконечные потоки автомобилей. Все бульвары и улицы ведут к набережной, знаменитому гаванскому Молекону, протянувшемуся на несколько километров и огибающему полукругом бухту. В штормовую погоду волны окатывают машины, несущиеся по набережной, и предприимчивые мальчишки подстерегают принявшие душ машины с ведром пресной воды и тряпкой. Гаванские небоскребы, созданные по образу и подобию нью-йоркских, однако, не заслоняют от людей небо и солнце. Они расположены в отдалении друг от друга, создавая светлый ансамбль прекрасного города. К районам небоскребов примыкают утопающие в оранжерейной листве тропических растений безлюдные проезды, где стоят молчаливые дворцы, обитатели которых покинули страну.

тропических цветов. Но откуда звучит песня, удалая, с перезвоном гитар, развеселая кубинская «пачанга»? Я глянул в дверь и увидел у подножия трапа трех молодых парней, одетых в ярко-красные рубашки с пышными, как алая пена, кружевными рукавами. Ударяя по струнам гитар, они пели, улыбаясь, весело покачивая в такт песне узкими бедрами, плечами. Давнишний обычай. Так встречают на Кубе каждый самолет, прилетающий из-за рубежа, каждого гостя Куба принимает на своей земле с открытым сердцем, с песней. Но каждый ли, кто ступает на кубинскую землю,— друг? Пусть не каждый. Таких Гавана предупреждает — во всю ширь фасада аэропорта лозунг: «КУБА — СВОБОДНАЯ ТЕРРИТОРИЯ АМЕРИКИ» и ниже слова: «РОДИНА ИЛИ СМЕРТЬ!»

С камерой в гущу жизни

Навстречу нам, когда мы шли к дверям аэропорта, проехал буксируемый электрокаром поезд вагончиков, нагруженных чемоданами, кофрами, сундуками. Эта груда багажа направлялась к огромному лайнеру «Панамерикэн». Пассажиры лайнера шли за своими чемоданами, растерянно оглядываясь на здание аэровокзала, откуда с балкона им махали платками провожающие.

— Кто эти люди? Куда улетают? — спросил я идущую рядом со мной стройную красавицу мулатку — стюардессу нашего самолета. Она, состроив обворожительную гримасу, махнула рукой и презрительно бросила в их сторону: «Сикитрильядос...» Так я впервые услыхал слово, звучащее примерно как наше русское «недорезанные». Это покидают Кубу те, кому не по пути с революцией, кто лишился своих поместий, дворцов, сахарных плантаций, банков.

А есть и другая Гавана, похожая на древний Толедо или на старую Валенсию,— Гавана испанских конкистадоров, инквизиции: маленькие, мощенные булыжным камнем площади, окруженные серыми каменными строениями средневекового католицизма. В одном из тихих дворов такого дома под сенью густой листвы в мраморной мантии стоит на постаменте Христофор Колумб, который некогда в своем бортовом журнале написал, что открыл землю, прекраснее которой он никогда не видел на земле...

«Старой Гаваной» называют кипучий многолюдный район, расположенный в стороне от небоскребов, дворцов, от Молекона. Это, пожалуй, и есть настоящая Гавана, главный ее торговый и населенный центр,— кипучая, многолюдная, шумная.

Удивительная, увлекающая прелесть для кинооператора-хроникера окунуться с камерой в такой вот

разноликий, пронзительный калейдоскоп жизни нового и незнакомого города, черты которого ты открываешь, глядя в визир камеры. Рядом со мной Виктор Котов с микрофоном своего портативного магнитофона. В неповторимую шумовую симфонию замешаны гудки автомобилей, крики торговцев и газетчиков, девичий смех, говор толпы, свисток регулировщика, стук каблучков стройной красавицы мулатки, яркое открытое платье которой чудом не лопается на туго затянутых бедрах. В многочисленных открытых барах звучит смех, мурлычет радиола, куда по очереди посетители бросают монетку в пять сентаво и нажимают кнопку с названием любимой мелодии. Здесь обмениваются новостями, читают газеты, пьют «рефрескос» — прохладительные напитки, пропускают время от времени крохотную, с наперсток, чашечку густого кофе, крепость которого способна вызвать разрыв сердца у буйвола. Алкоголь кубинцы принимают в гомеопатических дозах. Излюбленный их напиток — это коктейль «Куба либре» («Свободная Куба»): немного рома «Баккарди», лимонный сок, кирпичик льда, и все это заливается в высоком бокале «кока-колой» и, замораживая горло, тянется через соломинку. За все время пребывания на Кубе я не видел ни одного пьяного кубинца.

С первого же дня мы взяли бурный темп работы. Встаем на рассвете, ложимся поздно ночью. Снимаем репортаж на улицах Гаваны, жадно прочитываем газеты, знакомимся с людьми.

Со дня на день ожидаем Генриха Боровика, вылетевшего из Москвы незадолго до нас в Нью-Йорк на Генеральную Ассамблею Организации Объединенных Наций. Оттуда он прилетит в Гавану и включится в работу съемочной группы. С нетерпением ожидаем его рассказов о встречах Фиделя Кастро с Никитой Сергеевичем Хрущевым. Боровик уже побывал на Кубе с Анастасом Ивановичем Микояном, объездил тогда весь остров. В своих кубинских очерках, напечатанных в «Огоньке», он увлекательно рассказал о кубинской революции. Уже в Москве мы с Генрихом начали работу над сценарием нашего фильма. Здесь мы продолжим эту работу уже в процессе съемок. Самая лучшая, самая плодотворная форма содружества писателя с документалистом — это когда сценарные замыслы проверяются в гуще жизни. События обогащают замысел, расширяют его.

Главное — зорко видеть жизнь, улавливать глубокие истоки кубинской революции. Главное — снимать, снимать!

Большую помощь оказывает нам Владимир Тихменев, член нашей группы. Он в совершенстве владеет испанским языком. Он уже раз побывал на Кубе, везде встречает друзей, знакомых.

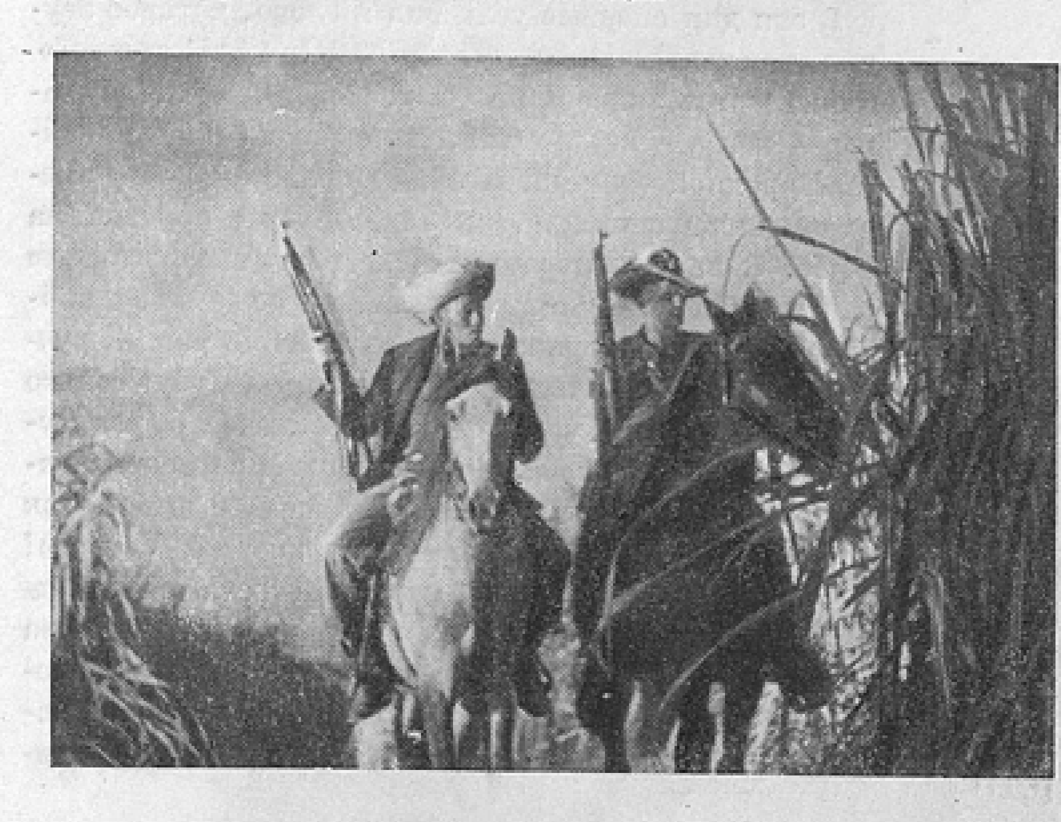
На трибуне Фидель

Давно и многократно проверено: первые впечатления — самые острые, самые яркие. Нужно поэтому сразу начинать съемки! Пройдет время, и то, что сейчас поражает своей новизной, станет обычным, примелькается. Глаз привыкнет к облику улиц, к тем штрихам Гаваны, которые сейчас привлекают своей новизной.

Мы с Васей Киселевым с утра расходимся на «охоту», на репортаж. Но с каждым днем к общему кинонаблюдению добавляются продуманные эпизоды, место которых уже определено в будущем фильме. Снимаем на сигарной фабрике, где делается непревзойденная ароматная «Гавана», снимаем в Институте аграрной реформы, снимаем боевую подготовку народного ополчения. Но, как правило, ежедневно час-два ходим с камерой по улицам, охотимся за кадрами в оживленной толпе на площадях, перекрестках, в кофейных барах, у подъездов правительственных учреждений, у витрин магазинов...

В веселом многолюдье Гаваны бросаются, однако, в глаза черты настороженности, серьезной подтянутости. Лозунги «PATRIA O MUERTE» — «Родина или смерть», «VENCEREMOS» — «Мы победим» — на каждом шагу. Полотна с этими лозунгами протянуты через улицу, они в витринах магазинов, они с нарочитой небрежностью начертаны на кузовах роскошных автомобилей, они в заголовках газет. Невольно вспоминал я, проходя по улицам Гаваны, революционную Барселону первых недель войны. Но это лишь внешнее сходство, усиленное общностью языка. Похоже, но здесь совсем не то! Увы, она была куда беспечнее, прелестная, утопающая в цветах, упоенная торжеством первых побед, милая,

Патрули Народной крестьянской милиции



легкомысленная, огневая Барселона! Нет, Гавана не беспечна, не легкомысленна. Здесь чувствуется на каждом шагу, что революционная романтика захватывает людей отнюдь не внешними ее проявлениями, а требовательной жаждой революционного действия, стремлением к дисциплине, единству и сокрушительному отпору всем вражеским вылазкам.

Чем пристальнее вглядываешься в черты Гаваны, тем острее ощущаешь поступь революции, хоть и не бросающуюся в глаза, но поэтому еще более значительную в своих глубоких процессах. Сейчас я вспоминаю, как, провожая нас на Кубу, некоторые товарищи в Москве говорили: «А не поздновато ли вы летите? Много упущено, не снимете вы уже захватывающих событий, тех, что гремели в начале кубинской революции. Вступление войск Повстанческой армии в Гавану, массовые митинги, народные ассамблеи, пламенные речи, восторг, радость, огонь!..» Эти скептические реплики, откровенно говоря, находили горьковатый отклик в моем сердце. Но сейчас, встретившись с Кубой, я понял, что мы не «опоздали». Чем пристальнее вглядываюсь я в черты Гаваны, тем острее ощущаю неуклонный ритм революции, значительный в своих глубинных процессах. А ведь это пока только Гавана. Впереди знакомство со страной, где огромные революционные преобразования, быть может, еще более зримы, внушительны, красноречивы. Аграрная реформа, строительство, национализация предприятий, новый уклад жизни людей, познавших радость свободного труда... Нет, мы не «опоздали», решительно нет! Голос кубинской революции не перестает звучать над миром. Он прогремел под сводами ООН в потрясающей четырехчасовой речи Фиделя Кастро. Призыв к справедливости из скромного отеля «Тереза» в Гарлеме прокатился во все концы земного шара!

В эти дни впервые услышал я слово, которое звучит, как удар молота: «ПАРЕДОН!» — «К стенке!» Слово это появилось на устах тысяч жителей Гаваны — когда пришла весть, что в горах Эскабрай бойцы Народной милиции завершили разгром банды американских наемников, высадившихся с оружием на Кубе. С первых страниц газет глядят испуганным взглядом пойманного зверя те, которые были пойманы с грузом американских автоматов, раций, ручных гранат. Нет, мы не «опоздали» на Кубу! Только бы не отстать от бурной поступи событий. Народ Кубы вступает в решающий этап борьбы с империализмом янки. Куба пылает революционным огнем. Так мы и назовем наш фильм — «Пылающий остров»!

Где же состоится наша первая встреча с Фиделем Кастро? Он, как метеор, носится по стране. Вчера утром он был на полях сельскохозяйственного кооператива в провинции Пинар дель Рио, а во второй половине дня газеты воспроизводят его речь, обращенную к командирам Народной милиции,— он уже находился в провинции Матансас. Сегодня вечером мы снимаем заключительное заседание Первого национального конгресса работников просвещения. Не там ли мы встретим Фиделя?

Огромный зал был полон. Здание клуба Конфедерации кубинских профсоюзов, очевидно, было построено с большим запасом прочности, ибо стены его не обрушились от урагана, поднявшегося в зале, когда, неторопливо отстегивая брезентовый пояс с тяжелым «кольтом», улыбась, занимал свое место в президиуме могучий Фидель.

Зал грохотал, скандируя: «ПАРЕДОН!» К Фиделю тянулись поднятые сотнями рук газеты с фотографиями бандитов-янки, осмелившихся поднять руку на революцию. Ясная революционная логика была в том, что именно эти люди, собравшиеся, чтобы решить самую насущную проблему жизни — народное просвещение, требовали суровой кары преступникам и усматривали в этом высокое проявление народно-революционного гуманизма.

Свою речь Фидель начал в спокойных тонах, отчеканивая каждое слово, почти без жестов, изредка прикасаясь пальцами к микрофону. Ноги его словно приросли к полу, он лишь иногда приподнимался то на носках, то на каблуках. Чем громче звучал голос, тем шире были жесты сильных мужских рук, то сжатых в кулаки, то протянутых к аудитории, то с размаху опускающихся, словно лезвие гильотины, разящей врага. Говорил он, как всегда, без какого-либо конспекта, без бумажки, но с какой силой логики развивает он свою мысль! Не силой ораторского искусства захватывает аудиторию Фидель,— непреодолимой искренностью, страстной убежденностью и, самое главное, близостью своих мыслей и чувств к мыслям и сердцам миллионов слушателей, только часть которых сидит в этом зале — остальные прильнули к экранам телевизоров по всей стране. Голос Фиделя, его образы и примеры воспламеняют людей светом мудрой и простой народной правды.

— Мы выиграли много сражений,— говорил он, глядя в притихший зал,— мы выиграем и эту новую великую битву за культуру! 31 декабря 1961 года на Кубе не будет ни одного неграмотного человека! За один год революция построила 10 тысяч школьных помещений, а то, что мы замыслили сделать в будущем году — больше, чем было сделано на Кубе за пятьдесят восемь лет! Всем детям нашей страны, независимо от их классовой принадлежности, революция открывает дорогу к знаниям!..

Часто приходилось ему подолгу пережидать бурную реакцию аудитории. Весь зал поднимался, скандировал, аплодировал, потом пел гимн «26 июля» и снова аплодировал. Фидель стоял, склонив набок гордую голову, вопросительно, выжидающе глядя в

зал, иногда подходил к президиуму, чтобы перекинуться репликой с президентом Освальдо Дортикосом или юным министром просвещения Кубы Армандо Хартом. А зал гремел, пел, скандировал, аплодировал, и Фидель знал — остановить это невозможно. Только когда наступала снова тишина, он, шагнув к микрофону, продолжал речь.

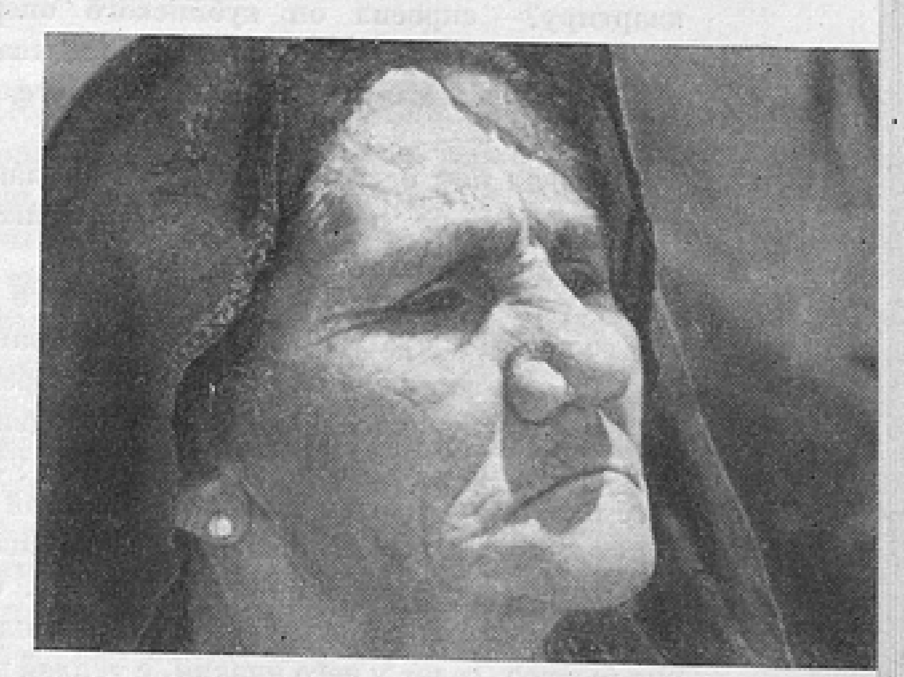
— Империализм янки столкнулся с трудным народом,— говорил он,— с трудной революцией. Напрасно пытаются они бросать против нашей революции убийц, бандитов, отбросы прошлого, людей, которых они вскормили и воспитали по своему подобию. Но пусть знают они, что, кто с помощью чужого меча несет смерть своим соотечественникам, заслуживает лишь смерти от меча правосудия. ...Мы сейчас организуем гражданскую защиту революции!..

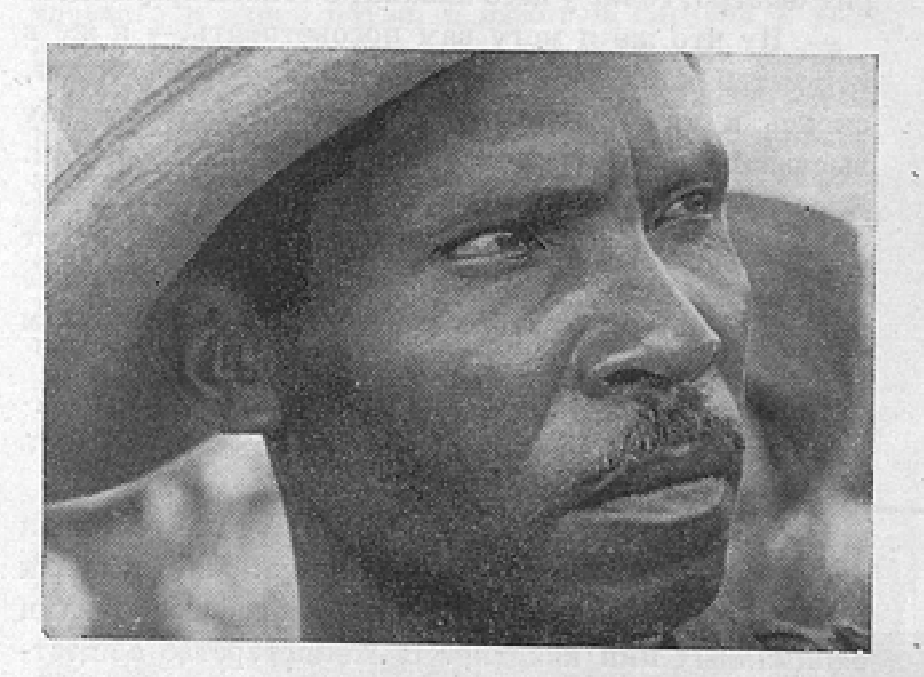
И снова гремел бурей оваций зал. Фидель неторопливо застегнул пояс с гаубицей на бедре, вскинул на плечо маленький автомат. Его окружили молодые делегаты, он уже несколько раз снимал и снова нахлобучивал кепи со звездой — знаком отличия майора Повстанческой армии. Видимо, хоть он и торопился, ему самому очень хотелось подольше побеседовать с этими чудесными парнями и девушками, съехавшимися со всех концов страны.

Исторический декрет

Утром следующего дня мы снова увидели Фиделя, на этот раз на аэродроме, куда он прибыл для встречи президента Гвинеи Секу Туре. Перед зданием аэропорта выстроился почетный караул, прибыли послы. Фидель вышел из машины, и его задержал мальчик лет девяти в форме солдата. Никто не заметил, откуда взялся этот малыш. Фидель, уперев руки в бедра, нагнувшись к парню, внимательно слушал его. Я наблюдал за их беседой издали, не слыша ни одного слова, не зная, о чем шел разговор. Парень горячо в чем-то убеждал Фиделя. Фидель сначала внимательно слушал, потом, размахивая руками, горячась, видимо, возражал, затем вдруг серьезно задумывался, теребя бороду, и снова бросался в спор, повышая голос, смеясь, снова задумываясь. А члены дипломатического корпуса, министры правительства Кубы, солдаты почетного караула около пятнадцати минут почтительно наблюдали за этим взволнованным и, очевидно, очень важным обменом мнений между премьер-министром страны и его собеседником, едва достававшим макушкой до «кольта» на поясе бородатого гиганта. Как это характерно для Фиделя! С любым представителем народа у него общие интересы, общая судьба...

Ночью мы, советские кинооператоры, вместе с нашими кубинскими коллегами снимали заседание Совета министров Республики Кубы. Уж так повелось, что перед кинооператорами часто открываются самые сокровенные двери. Благодаря этому мы стали





Кубинцы

свидетелями и фиксаторами исторического события— подписания декрета о городской реформе.

Подписание состоялось около четырех часов утра. Фидель, подписав декрет, подошел к нам. С этого началось наше личное знакомство.

— Мне говорили о вашем приезде,— сказал он, крепко пожимая наши руки.— Мы приняли сейчас очень важное решение — декрет о городской реформе, это целая революция. Наш народ очень страдал от произвола домовладельцев. Сейчас многие трудящиеся станут полными хозяевами тех квартир, в которых они живут. Сколько ты платишь за свою квартиру?— спросил он кубинского оператора и, выслушав ответ, тут же начал прикидывать, какую выгоду парень получит в результате реформы «урбана».

Он задал нам несколько вопросов о планах наших съемок на Кубе, на какой срок рассчитана наша киноэкспедиция.

— Три месяца? А не мало? Успеете вы снять все то многое, что увидите в нашей стране? — сказал он, охватив ладонью подбородок, теребя бороду. Он ни на секунду не может быть неподвижным. То он низко нагибает лицо к собеседнику, устремив на него пытливый, с едва заметной косинкой взгляд, то вдруг выпрямляется и, покачиваясь с носка на каблук и держась за пояс, смотрит в сторону, обдумывая ответ, порывисто кладет руку тебе на плечо, говорит быстро, голос у него низкий, с теплой хрипотцой.

— Ну что же я могу вам посоветовать,— я же в искусстве кино ничего не понимаю,— говорит он, смеясь и качая головой в ответ на мою просьбу высказать пожелания в нашей работе над фильмом. Впоследствии я напомнил ему эту фразу, когда он, увлекшись, забросал нас советами: «Снимите вот это, снимите то, а вы сняли уже это? Неужели не сняли? Как же без этого вы выпустите ваш фильм о Кубе?..»

— Ого,— воскликнул он, взглянув на часы, показывающие пять часов утра.— А мне еще работать надо! — Мы распрощались.

Наутро мы снимали репортаж в Гаване, снимали счастливых людей, простых тружеников, ставших в соответствии с новым законом собственниками занимаемых ими квартир. В Министерстве общественных работ, проводящем в жизнь новый закон, тысячи людей, едва узнав из газет о декрете, приходили уточнять свои новые права. Телефон звонит беспрерывно: со всех концов страны сообщают о пустующих домах, квартирах, хозяева которых удрали или не желают сдавать их. Тут же во дворе мы сняли женщину, которая, рыдая от счастья, целовала документ на владение квартирой. Молодой кубинский журналист, с которым мы успели подружиться за эти дни, бросил мне на лету:

— Вот она, наша кубинская революция! Вы дите, она уже пошла в глубь, в толщу жизни, она — в тысячах человеческих судеб! Снимайте, друзья, успевайте снимать!..

Мы увидели, что мы не одиноки здесь с камерами. Я уже заприметил худощавого англичанина с узкопленочной камерой «Белл-Хоуэлл», около него всегда крутится вызывающе одетая, накрашенная сверх меры кубинка-переводчица, ассистентка. Мы на днях разговорились,— он представляет одну британскую и две американские телевизионные компании. Смотрю, что он снимает. Явно тенденциозно, с враждебной целью подбирает кадры, лица. Все внимание устремляет на то место, где у входа во двор боец Народной милиции — крестьянский парень, небритый, видно, невыспавшийся,— пытается навести порядок. Вот так, эпизод за эпизодом, фабрикуют эти гангстеры враждебные Кубе, лживые «документальные» фильмы. «Хэлло, мистер Кармен!» — останавливает он меня на ходу. Озлобленно киваю и отворачиваюсь. Я уже чувствую себя кубинцем, он — мой враг.

Отныне — собственность народа!

Прилетел из Нью-Йорка Генрих Боровик. Сияющий, выглянул он из люка подрулившего самолета «Панамерикэн», сбежал по трапу и с криком «Патриа о муэрте!» бросился обнимать нас. Тут же по дороге к зданию аэропорта рассказал, какие трудности ему пришлось преодолеть, чтобы вылететь из США в Гавану. Каких только подножек не ставили ему чиновники всевозможных американских учреждений, несмотря на наличие виз, билета, всех необходимых документов. Они готовы идти на любые нарушения международных прав, лишь бы воздвигнуть непреодолимые барьеры вокруг Кубы.

План наших съемок становится все яснее, отчетливее. Днем снимаем, вечерами до поздней ночи работаем над сценарием, спорим до хрипоты, радуемся творческим находкам.

— Надо как можно скорее выезжать в провинцию Ориенте! — настойчиво твердит Генрих. — Там настоящая Куба, там подлинные черты революции, там горы Сьерра-Маэстра, черт побери. Поймите, Гавана — это еще не вся Куба! Куба там, в деревнях, на дорогах, в маленьких городках, на сахарных и табачных плантациях, скорее туда!..

Нам и впрямь уже не терпится побыстрее закончить первый этап работы в Гаване и отправиться по стране. Теперь нас держат только те события, которые нельзя пропустить. Мы с каждым днем убеждаемся еще и еще раз, насколько мы не «опоздали» на Кубу. Да, нужно поспевать за большими событиями, которыми живет страна, которые отмечают каждый день значительными вехами победоносной поступи кубинской революции.

Днем, когда я поднимался, навьюченный аппаратурой, к себе на двадцатый этаж отеля «Гавана либре», лифтер, подмигнув мне, шепнул на ухо:

— Хотите сейчас повидать Фиделя?

— Когда, где?

— Аора мизмо — сейчас. Он на втором этаже на кухне. Забежал перекусить.

Как это похоже на Фиделя. Проезжал мимо, проголодался и забежал в отель. Но не в ресторан, а прямо к поварам: «Ну-ка, мучачос, чего-нибудь, да только поживее, тороплюсь!»

На кухне я уви ел его, окруженного по арами и официантами. Шел ожесточенный политический спор. Фидель, поправляя сползавший с плеча ремень автомата, что-то втолковывал пожилому официанту, положив огромную ладонь на его плечо. Тот пытался что-то возразить, а Фидель, качая головой и подбрасывая на плече автомат, бросался снова в полемическую атаку. Увидев меня, он весело закивал головой, протянул руку и пригласил к наспех пододвинутому к плите столику, на котором ожидал его давно остывший гигантский бифштекс.

— Ну, как съемки? — начал он разговор. Я вкратце рассказал, что успели снять, посвятил его в наши планы. На этот раз он не оговаривался, что не разбирается в кино. Речь шла уже не о кино, а о событиях, о явлениях кубинской революции, которые неизбежно должны найти отражение и в наших съемках.

— Завтра произойдут события, которые дадут вам интересный материал,— сказал он, загадочно улыбнувшись. Впрочем, он не делал тайны — сообщил мне то, что на утро заполнило первые страницы всех газет...

Уже на рассвете радио передало сообщение о новом историческом декрете революционного правительства Кубы — о массовой национализации всех крупнейших предприятий и банков, принадлежавших ранее монополиям США и связанным с ними кубинским капиталистам. С раннего утра мы с Васей Киселевым разъехались в разные районы Гаваны на предприятия, объявленные в декрете национализированными.

Мне довелось снимать в крупнейшей литографии Гаваны, на большой парфюмерной фабрике и в банке. Я снимал простых парней — рабочих этих предприятий, становившихся с винтовками в караул у ворот, у массивных дверей, у сейфов, у входов в цехи. Это делалось без внешней торжественности, хотя, видимо, каждый из них глубоко ощущал значимость исторического момента. Кое-где человек в синей блузе Народной милиции просто садился в соломенное кресло, ставил между колен винтовку и серьезно, без улыбки смотрел в объектив камеры. А на дверях, у него над головой — написанный от руки плакат: «Собственность революционного народа Кубы» или

Первомайская демонстрация в Гаване. 1961 г.

другая «SEÑAMADO»—непереводимая, насмешливая, адресованная бывшим владельцам реплика, нечто вроде «было, да сплыло!» И во всей этой внешней простоте вместе с тем была высокая революционная патетика. Я снимал крупным планом вооруженных рабочих. Какая мужественная решимость, какая уверенность в кровной правоте этого исторического для Кубы свершения! Какие лица у этих парней, будь то юнец с лихо заломленным беретом или пожилой рабочий, небритый, с усталым взглядом! О, если бы взглянул в эти глаза оттуда, издалека, из Майами, бывший владелец завода! Может быть, только тогда он понял бы, что никаким авианосцам и батальонам морской пехоты США не под силу убрать с поста этого часового в синей блузе, с измятой сигарой в углу рта и винтовкой, твердо зажатой между колен...

В большом банке, прежде чем приступить к съемке, я познакомился с членами комитета по национализации. Невольно возник в памяти образ милого Максима с Выборгской стороны, когда говорил я с человеком по имени Мариано Луна. У него мечтательные, умные глаза, автомат на плече и огромный портфель под мышкой. Он — председатель комитета по национализации и командир отряда Народной милиции служащих этого банка. Мариано Луна

Митинг, посвященный вручению крестьянам грамот на пользование землей

тридцать лет проработал здесь в банке лифтером и мойщиком полов. Старый подпольщик, революционер. Он рассказал, что хозяин банка, крупнейший капиталист, тесно связанный с монополиями США, третий по богатству латифундист страны, Аугустин Батисто, давно сбежал в Соединенные Штаты. Капиталы его семьи перевалили за 200 миллионов долларов, тысячи людей, работавших на его сахарных заводах и плантациях, жили в чудовищной нищете в конурах, умирали от голода.

— Сегодня мы возвращаем народу то, что у него было награблено десятилетиями,— сказал Мариано Луна, взяв со стола плакат, на котором написано: «Этот банк — отныне собственность народа! Родина или смерть!»

Камера запечатлела, как этот плакат был прикреплен к выходящему на улицу зеркальному стеклу массивной двери банка. А потом я был свидетелем эпизода, который впоследствии миллионы зрителей увидели в нашем фильме «Пылающий остров». В полумраке отдаленного от операционного зала помещения была тишина. Там были Мариано Луна, с ним трое бойцов Народной милиции с винтовками. Затянутый в элегантный костюм, высокий, седой управляющий банком. Кассир банка. Я установил камеру.

Мариано подал знак, и люди шагнули к гигантской стальной двери главного банковского сейфа. Тишина стала еще более торжественной, когда заурчал мотор камеры, и мягкими щелчками сработал волшебный часовой механизм стальной стены. Медленно открылась метровой толщины круглая дверь, и в хранилище вслед за седым управляющим вошли люди в синих блузах с ружьями на плече. Последним вошел туда человек, который тридцать лет работал лифтером в этом банке, ни на минуту не прекращая борьбы за то, чтобы именем народа открыть для народа стальную дверь.

Янки — нет!

В эти дни нам довелось побывать с камерой на многих национализированных предприятиях. Мы имели возможность убедиться в массовой организованности революционных рабочих, служащих, инженеров Гаваны. Везде бесперебойно работают цехи, стучат пишущие и счетные машины канцелярий, каждый на своем месте. Были ли случаи саботажа, покидали ли работу инженеры? — спрашивали мы. Все на своих местах,— отвечали на наш вопрос люди, гордые тем, что их предприятия, ставшие собственностью народа, работают отнюдь не хуже, а иногда даже более продуктивно, чем при прежних хозяевах. Правда, кое-кто из крупных инженеров покинул страну, испугавшись революции. Их никто не удерживал, каждый свободно получил выездную визу. «Они пожалеют и еще будут проситься обратно», — говорят оставшиеся в строю.

Съемки в Гаване закончены, мы летим в Ориенте. В эти дни вести, одна тревожнее другой, приходят на Кубу. Американские империалисты явно решили не ограничиться экономической блокадой острова Свободы. С новой силой начали они реальную подготовку к вооруженному вторжению на Кубу. В Гватемале, в Пуэрто-Рико, Никарагуа и на территории США во Флориде готовятся армии наемников, заправляют горючим транспортные самолеты, снаряжаются десантные суда. В подготовку вторжения включилась вся пропагандистская машина Соединенных Штатов. В последние дни американскую прессу обошли фотографии морской пехоты, прибывшей на военно-морскую базу на Кубе в Гуантанамо, фотографии групп будущих участников вторжения в лагере близ Майами. Кубе грозит Никсон: «Американское правительство собирается повторить операцию Гватемалы, которая привела к сильному режиму»,— говорит он.

Да, американцев на Кубе не любят. Будем прямо говорить — их ненавидят тысячи добродушных, сердечных людей, каждый из которых неспособен муху обидеть. Эта ненависть к янки — кровный счет колонизаторам, бессовестно грабившим страну, сознательно державшим ее в невежестве, бесправии и нищете. Сейчас народ предъявляет империалистам-янки счет за кровь, пролитую в застенках Батисты, за трущобы, за зверства и произвол «Юнайтед фрут».

Колыбель революции

Уже снято более трех тысяч метров пленки, первая партия отправлена в Москву. Теперь с нетерпением будем ждать телеграммы, а затем письма о качестве снятого материала. За три недели пребывания в Гаване мы крепко подружились с кубинскими кинематографистами. Институт киноискусства и кинопромышленности Кубы на правах министерства ведает производством фильмов, их прокатом, всей техникой, вопросами теории и практики искусства кинематографии. Руководит институтом молодой Альфредо Гевара, с которым мы встречаемся почти ежедневно. Альфредо — соратник Фиделя Кастро по революционной подпольной борьбе в годы студенчества, журналист, искусствовед. До революции Куба была наводнена американскими фильмами, национальной кинематографии, по существу, не было, «продукция» небольшой киностудии в Гаване была каплей в океане голливудского потока пошлости, порнографии, ковбойского и гангстерского стандарта.

Главная забота молодых кубинских кинематографистов — производство документальных фильмов и кинохроники. Основная задача — запечатлевать жизнь революционной Кубы, фиксировать на пленку неповторимые события, держать руку на пульсе жизни страны.

Ежедневно в рабочем просмотровом зале Института мы смотрим кубинскую кинохронику и документальные фильмы, созданные нашими друзьями. Это значительно расширяет наше знакомство с действительностью Кубы, кроме того, товарищи просят нас, не стесняясь, критиковать их, помогать советами. Нам также показали хранящиеся в фонде Института изумительные кинодокументы, снятые в годы революционной борьбы. Мы увидели на экране эпизоды боев в горах Сьерра-Маэстра, лагерь Фиделя, штаб Рауля Кастро, первые отряды партизан, идущие по горным ущельям. Бесценная кинолетопись. Этих кадров не так уж много, но мы обязательно используем их в нашем фильме. Просмотрели мы и киножурналы времен режима Батисты. Американские линкоры на рейде Гаваны... военные парады... торжества в честь высокопоставленных визитеров из США... Батиста угодливо склонился с бокалом шампанского перед американским послом, фактическим и полновластным хозяином на Кубе, наместником Вашингтона. Особый интерес в этой хронике представляют кадры, показывающие разгон студенческих и рабочих демонстраций в Гаване, кадры военных экспедиций батистовских войск в горах Сьерра-Маэстра, направленных на подавление отрядов Фиделя.

Кубинские кинематографисты наряду с хроникой уже начали снимать полнометражные художественные фильмы. Вместе с творческим коллективом мы просмотрели почти готовый фильм «Рассказы о революции», повествующий в трех новеллах о тяжелых этапах революционной борьбы, о подполье, о последних сражениях.

Этот фильм создали молодые режиссеры Гарсиа Аскот и Томас Алеа. Некоторые эпизоды, повествующие о вооруженной борьбе, такие, как сражение в Санта Клара, подкупают своей правдивостью, они похожи на хронику, они с документальной точностью воспроизводят события. «Рассказы о революции» — это первый художественный фильм, созданный кубинцами. В нем — поиски жанра документально-художественной новеллы, в нем — черты растущего мастерства молодых талантливых кинематографистов.

В титрах многих документальных фильмов имя молодого режиссера Хулио Гарсиа Эспиноза. В его произведениях чистый репортаж сочетается с глубоким проникновением в явления жизни революционной Кубы. Он недавно закончил свой первый игровой фильм «Куба танцует».

Радостной для меня была встреча с Йорисом Ивенсом. Где только мы с ним не сталкивались на протяжении многих лет! Впервые мы встретились и подружились, снимая бои на подступах к Мадриду летом 1937 года. Йорис с Хемингуэем снимал тогда фильм «Испанская земля». Потом — Китай в 1938 году. Теперь — Куба, где он в содружестве с кубинскими кинематографистами снимает «Кубинский дневник» и «Вооруженный народ».

Кубинские кинематографисты энергично шефствуют над нами, проявляют трогательную братскую заботу, стараются всемерно помочь в организации съемок, творческими советами. Они обсудили с нами во всех деталях поездку по стране, обеспечили нас транспортом, включили в нашу киногруппу двух молодых парней — ассистента режиссера Луиса и темпераментного мулата Феликса, мечтающего стать кинооператором.

Провинция Ориенте, в которой мы намерены снять почти половину нашего фильма,— самая большая по территории восточная часть острова Куба. Ее справедливо называют колыбелью кубинской революции. Здесь в главном городе провинции Сантьяго-де-Куба в 1953 году родилось «движение 26 июля». В этот день отряд отчаянных смельчаков, молодых революционеров — их вел безусый, безбородый юноша Фидель Кастро — напал на крепость Манкадо— крупнейший из оплотов режима Батисты. 125 храбрецов атаковали казармы, в которых было пять тысяч вооруженных до зубов солдат. Революционеры, идя на этот неистовый подвиг, рассчитывали на преимущество внезапности, они считали, что любой, даже трагический исход штурма станет знаменательной вехой кубинской революции, ибо народ узнает, что есть сила, способная подняться на свержение ненавистного режима тирании. Так оно и случилось. Штурм казарм Манкадо, несмотря на кровавый разгром маленького отряда Фиделя, прозвучал как набат революции. А дата — 26 июля — стала символом борьбы и победы. Это было в провинции Ориенте.

2 декабря 1956 года к болотистому берегу близ города Мансанилья на рассвете подошла маленькая шхуна «Гранма». Она шла из Мексики. Высадившимся отрядом командовал Фидель Кастро. Отважные молодые кубинские революционеры вернулись из эмиграции, чтобы освободить родную землю. Это было в провинции Ориенте.

Из восьмидесяти двух в живых осталось только двенадцать человек. «Гранма» была обнаружена вскоре после высадки, отряд, попавший в непроходимое болото, был окружен и атакован с воздуха. Двенадцать человек ушли от преследования в горы Сьерра-Маэстра, чтобы начать партизанскую борьбу. Два года сражался в горах отряд Фиделя, превратившийся в победоносную Повстанческую армию. Горы Сьерра-Маэстра стали символом стойкости, символом победы кубинской революции. Вот почему стремились мы попасть в Ориенте. Вот почему забилось сердце, когда я увидел вдали, в голубом мареве очертания горных вершин Сьерра-Маэстра.

М. ТУРОВСКАЯ

Микеланджело Антониони — первое знакомство

Слава Микеланджело Антониони недавнего происхождения. В фильмографии, приложенной к книге Карло Лидзани «Итальянское кино» (1954), он просто не упомянут, хотя три из восьми его фильмов уже существовали.

В международном опросном листе, проведенном одним из самых серьезных киножурналов «Сайт энд саунд» зимой 1961/62 года, «Приключение» заняло второе место среди картин всех времен и народов, а имя Микеланджело Антониони оказалось пятым среди режиссеров вслед за именами Эйзенштейна, Чаплина, Жана Ренуара и Орсона Уэллса.

Мы мало знаем творчество Антониони, который в сегодняшнем итальянском кино, во всяком случае, занимает место рядом с Феллини и Висконти.

Вот вкратце его творческая биография.

> *...Рано и быстро созревают только люди способные, то есть не оригинальные... а талант мучится, ища проявления себя.*
>
> *А. П. ЧЕХОВ*

Антониони уроженец Феррары (плоский ландшафт его детства впоследствии дал ему основной пейзажный мотив в фильме «Крик»). Университет он окончил в Болонье и одновременно увлекался театром, ставил Ибсена, Пиранделло, сам написал пьесу («ужасную!» — отзывается он о ней в одном из своих интервью). С кино он впервые столкнулся, решившись снять 16-мм камерой небольшую документальную ленту о сумасшедшем доме.

«Мы установили камеру и свет и расположили больных по комнате для начала съемки. Должен сказать, что они были трогательно послушны и очень заботились, чтобы все было в порядке. Наконец я скомандовал включить свет... На секунду больные застыли в неподвижности, как бы окаменев; мне никогда не приходилось видеть на лицах актеров такого напряжения, неодолимого ужаса... Мы тоже были парализованы. Оператор не имел сил запустить мотор, а я — дать ему хоть какую-нибудь команду. Наконец директор крикнул: «Стоп! Выключить свет!» И в полутьме мы видели тела, громоздящиеся, как в агонии...

Так, сами того не подозревая, мы подошли к неореализму. После войны, когда подобные сюжеты вошли в моду, я часто думал об этой документальной ленте — так и не состоявшейся, — как о своего рода классическом сюжете».

В 1940 году Антониони переехал в Рим, но надежда на работу не оправдалась, и он частенько голодал.

Потом он начал работать в кино — в качестве редактора в журнале «Чинема» и одновременно в качестве ассистента в фильме «Пилот возвращается» Росселини.

В 1942 году Антониони отправляется во Францию, где принимает участие в работе Карне над «Вечерними посетителями», а по возвращении — он ассистент у Висконти и Де Сантиса. Он также пишет сценарии (в том числе «Белого шейха» для Феллини). В 1947 году он смог, наконец, собрать воедино документальный материал, отснятый еще в 1943 году и наполовину утраченный, для «Дельты реки По». Этот фильм, посвященный морякам и рыбакам в их повседневной жизни, явно примыкал к поискам неореализма.

Однако среди мощного обновления, охватившего кино Италии в послевоенные годы, Антониони долго оставался режиссером средней руки.

В 1948 году он снимает свой второй документальный фильм «N. U.» — о подметальщиках улиц.

В 1950 году, уже тридцати семи лет от роду, ставит свой первый художественный, мало замеченный фильм «Хроника одной любви». За ним следуют «Побежденные» (1952), «Дама без камелий» (1953), «Подруги» (1955), «Крик» (1957) и, наконец, в 1960 году «Приключение».

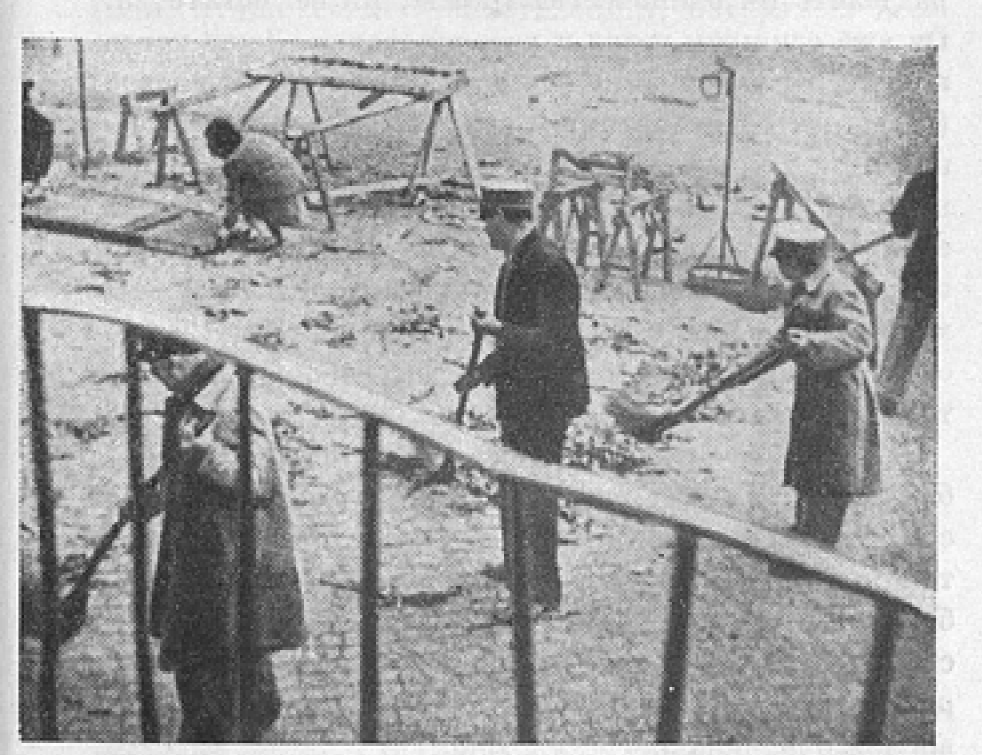
В 1961 году Антониони показал «Ночь», подтвердив свою репутацию экспериментатора. Не так давно он закончил съемки нового фильма «Затмение»...

Несколько фильмов Антониони составляют своеобразный киномир. Итальянский режиссер является «автором» своих картин в самом буквальном смысле слова. Кроме «Подруг» — экранизации одной из новелл Павезе,— ему принадлежат в фильмах не только режиссура, но и сценарии.

Киномир Антониони был «открыт» после «Приключения». Когда он начинал, то казался всего лишь не очень последовательным и не очень удачливым неореалистом. Своеобразие и «отступничество» Феллини обнаружились и раньше и резче. Между тем поиски обоих режиссеров, начавшиеся в период, когда кризис неореализма казался непродолжительным порождением внешних причин (усиление цензуры, нехватка денег и рынков), ныне свидетельствуют, что кризис этот был вызван изменением самой действительности. Революционная ситуация послевоенных лет не разрешилась революцией, и искусство в этих новых и сложных обстоятельствах столкнулось с новыми и сложными проблемами...

Этот этап итальянского (и мирового) кино, ясно обозначенный тремя большими картинами одного года — «Рокко и его братья» Висконти, «Сладкая жизнь» Феллини и «Приключение» Антониони,— одни вольны считать простым отрицанием, другие — естественным превращением, развитием, идущим через отрицание, традиций неореализма в новых условиях. Кинематографический язык трех режиссеров не одинаков. Но несомненны общие черты действительности, по-разному преломляющиеся через «висконтиевское», «феллиниевское» и «антониониевское».

«N. U.»



Микеланджело Антониони

«Антониониевское» сложилось не сразу. Не зная всех его картин, трудно проследить, как оно складывалось. Но складывалось оно исподволь и медленно. Первые картины Антониони обнаруживают осторожную постепенность поисков.

Кто изобретет новые концы для драм, тот откроет новую эру. Не даются подлые концы! Герой или женись или застрелись, другого выхода нет.

А. П. ЧЕХОВ

Наверное, случайность, что Антониони нашел продюсера, готового финансировать его первый опыт в художественном кинематографе — «Хронику одной любви»,— лишь в 1950 году. Но не случайно, что его творчество, начавшееся на грани кризиса «простых истин», с самого начала несло в себе черты этого кризиса. Тогда они казались неточностью, частным отступлением. Теперь, когда вспоминаешь старые ленты Антониони — «Хронику одной любви»

и «Крик»*, видишь, что наиболее самостоятельное в них — как раз эти отступления.

Прежде всего — от привычного круга тем и мотивов.

Проблема похищенного велосипеда, крыши над головой или работы не перестала еще быть главной проблемой итальянской действительности, но исподволь она уже уступала место иным, более сложным и ускользающим проблемам материально лучше обеспеченной, но духовно опустошенной жизни.

Из районов римской бедноты или сицилийского крестьянства Антониони перенес действие своего первого фильма в среду богатой миланской буржуазии, в ночные клубы, гостиницы, салоны дамского платья.

Бывшие любовники Гвидо и Паола связаны давней и общей виной. Они виноваты в попустительстве, из-за которого Джованна — подруга Паолы и невеста Гвидо — покончила с собой. С тех пор они разошлись. Паола вышла замуж за миланского богача. И вот случайное и неосновательное подозрение мужа, пустившего по следу жены частного детектива, сводит бывших любовников снова...

Случайность и у неореалистов часто служила завязкой сюжета; да и сам сюжет нередко развивался от случайности к случайности. Там (особенно если иметь в виду опыт Дзаваттини) это было связано с отталкиванием от всякого рода драматургической искусственности: поток жизни, из которого на полтора часа или на несколько секунд был выхвачен объективом киноаппарата персонаж, мог столкнуть его с теми людьми и с этими; поставить в те обстоятельства и в другие. Но сами эти люди и обстоятельства при всей их видимой случайности были и типичны и общезначимы.

Стечение обстоятельств, завязывающее фильм Антониони, лишено той жизненной непреложности, которая есть в самых случайных случайностях Дзаваттини. Фабула явно впадает в мелодраму с привкусом уголовщины. Но все дело в том, что случайность Антониони выражает иную жизненную закономерность, и, пока художник не овладеет ею вполне (это и проведет границу между его ранними фильмами и «Приключением»), он всегда будет грешить то мелодрамой, то детективом. Постепенно, вывернув их наизнанку и остранив, он сделает их точным выражением того нового содержания, которое он принес на итальянский экран. Но с самого начала мотивы вольной или невольной вины, самоубийства, угрызений совести, несостоявшегося убийства, еще слишком неловко (или, напротив, слишком до банальности ловко) шитые белыми нитками уголовной фабулы, оказываются важны в странном мире его героев.

В «Хронике» важно, что Гвидо — человек выбитый: война заставила его прервать образование и сделала агентом по продаже автомобилей, что мало его удовлетворяет и мало обеспечивает. В «Хронике» важно и то, что Паола, расставшись в свое время с Гвидо, вышла замуж по самому примитивному расчету. Оба эти мотива — общей вины в прошлом и социального неравенства в настоящем — одинаково существенны в их вновь начавшемся и несчастливом романе, в который Гвидо (Массимо Джиротти) вступает нехотя, а Паола (Лючия Бозе) с настойчивостью отчаяния.

Богатая Паола, отнюдь не безразличная к шикарной жизни (она с презрением бросает взгляд на пачку отечественных сигарет, которые курит Гвидо), вовсе не чувствует себя, однако, ни счастливой, ни благополучной. Вина, которую она настойчиво предлагает Гвидо разделить,— единственная возможность духовной связи между ними. Угрызения совести, которые она в себе слишком охотно будит,— единственная возможная для нее иллюзия духовной жизни.

Но Гвидо не хочет признавать за собой вину в смерти своей бывшей невесты. Гвидо не хочет покидать Феррару, где у него, худо ли, хорошо ли, налажены дела, и заново устраиваться в Милане около Паолы. Он не хочет убивать ее мужа, на что его толкает Паола.

Задуманное Паолой убийство мужа — последняя отчаянная попытка разделить с Гвидо свое одиночество — не удается не только потому, что Гвидо, поджидающий с пистолетом на темной дороге, струсил, но и потому, что он, в сущности, не хочет разделить ни одиночества Паолы, ни ее богатства. Он уже слишком устал и разочаровался. Даже когда на его глазах машина мужа Паолы разбивается (белые нитки мелодрамы здесь до смешного очевидны) и он без всякой вины и без всякого преступления может стать обладателем и Паолы и ее богатства,— он отказывается от этой возможности. Он обманывает Паолу, умоляющую его отложить отъезд хотя бы на день, и, пообещав (чтобы не было сцен) остаться, устало и освобожденно говорит шоферу такси: «На вокзал».

Если в чересчур добросовестной и банальной фабульности «Хроники» Антониони еще не нашел свою собственную драматургическую концепцию, то характер Гвидо — уклоняющийся и охлажденный — был открытием, и он найдет в фильмах Антониони свое дальнейшее и далеко идущее развитие. А изобразительность этого первого фильма выдает в нем вполне оригинального художника.

* К сожалению, о «Подругах», «Даме без камелий» и «Побежденных», так же как о «Ночи», я могу судить лишь по прессе, которая называет картину «Подруги» наиболее близкой предшественницей «Приключения».

В свое время неореализм начинал с намеренной «деэстетизации» экранного мира «белых телефонов» с его пошлой павильонной выстроенностью. Случайность выхваченных из потока жизни фигур и обстоятельств стала не только принципом сюжетосложения, но и принципом эстетики.

Вместо условной красивости условной жизни экран должен был вместить весь хаос послефашистской и послевоенной разрухи, всю нищету окраин больших городов и скудную бедность деревень. Неореалисты предпочли свободную и небрежную композицию кадра (так же как свободное течение сюжета), чтобы жизнь могла быть продолжена сколь угодно далеко и за рамки сюжета и за рамку кадра.

Впрочем, в их намеренной деэстетизации очень скоро стали находить черты эстетизации. В небрежности, отмеченной, однако, гармонией и изяществом, угадывались черты давней и высокой изобразительной культуры — недаром в связи с неореализмом вспоминали о фресках Джотто и Гирландайо, об искусстве раннего Возрождения.

Но если здесь и была своего рода эстетизация, то по большей части невольная и наивная. Сквозь непримиримый документализм просвечивало сочувствие к нищему быту и вера в возможности человека.

Антониони остается верен натурности, подлинности неореализма. Осенние дожди, мокрая брусчатка мостовых, неуютность гостиничного номера; то, что его Милан—Милан богатых, ничуть не смягчает его манеру.

Напротив. Режиссерская манера Антониони в первом его фильме и жестче и угловатее, чем в большинстве неореалистических картин. В ней нет ни суровой патетичности первых послевоенных лент Росселини, ни гармоничности и доброты «Похитителей велосипедов» Де Сика. Та невольная эстетизация (или, лучше сказать, поэтизация), которая в неореалистических фильмах выражает отношение художника к материалу, у Антониони перестает быть невольной, отделяется от материала и становится приемом. В «Хронике» прием не доведен еще до своей завершенности и смысл его не очевиден — он проступит явно в «Приключении», где излюбленные мотивы Антониони сложатся в законченную изобразительную систему. Но так же как в характере Гвидо и его отношениях с Паолой Антониони нащупывает уже свою собственную тему, так она дает себя знать в образном строе его первой картины.

Мир Антониони в противоположность традициям неореализма — мир замкнутости и одиночества человеческого существования. Тема одиночества и душевного неустройства человека даже в мире обеспеченности и богатства определяет его пейзаж, его портрет, его интерьер. Ни с кем не спутаешь унылую красоту его пейзажей — череду продутых ветром

«Хроника одной любви». Лючия Бозе и Массимо Джиротти

улиц и пустырей, где человеку неуютно и зябко в серой сетке моросящих дождей, в монотонной расчерченности каменных стен и мокрых мостовых.

Ни с кем не спутаешь размеренную стройность его манеры, неизменно заканчивающую плавное внутрикадровое движение статичной мизансценой, в которой замирает чересчур внешнее движение сюжета.

Ни с кем не спутаешь отчетливую пустоту его кадра, редко-редко вмещающего случайное множество лиц; его портреты, внимательные к душевному одиночеству персонажей, которые даже в минуты сильных душевных движений не смотрят друг на друга и не порываются друг к другу, оставаясь разъединенными и в близости...

«Крик», привычно возвращающий действие в рабочую среду, на первый взгляд ближе к неореализму. Но он и дальше от него, так как, обращаясь к мотивам, ставшим уже традиционными, Антониони — с умыслом или без умысла — переосмысливает их.

Это слишком заметно, и «Крик» — картина в чем-то менее органичная, хотя в ее меланхолических пейзажах, в нелепых странствованиях ее героя «антониониевское» ощутимо и сильно.

«Крик» — тоже своего рода «хроника одной любви», только перенесенная в народную среду. Действие фильма начинается в рабочих кварталах, на стройке, куда Ирма приносит Альдо обед; в крошечной квартирке, где они уже семь лет живут в «незаконной связи» и где у них подрастает дочь. Связь с традицией неореализма очевидна в начале фильма.

Но определенность неореалистических мотивов начинает двоиться, обнаруживая за привычностью

«К р и к». Дорией Грей и Стив Кокрен

жизненного материала «антониониевскую» тему, исподволь разворачивающуюся в знакомых формах неореалистического фильма.

С первых минут, когда Ирма получает известие о смерти мужа, все становится похоже и в то же время разительно непохоже на неореалистический фильм.

В самом деле, любовь, одна из «простых истин» неореализма, простейшее и высочайшее проявление человеческой солидарности, становится сомнительной, ускользающей и неверной. Вместо того чтобы узаконить свои отношения с Альдо, Ирма сообщает ему то, что он подозревал и сам: она любит другого.

Антониони никак не мотивирует эту перемену в чувствах. Мы даже не видим соперника Альдо: он существует где-то за кадром, и режиссер не впускает его в кадр. Это одно из тех опущений, которых и дальше будет немало в сюжете. Не важен соперник, борьба характеров и страстей. Важна сама возможность перемены в чувствах...

Ирма выходит на улицу. Альдо бежит за ней, догоняет ее, бьет по лицу. Ирма проходит сквозь толпу, собравшуюся по случаю скандала.

Но даже и этот классически неореалистический мотив звучит необычно. Толпа Антониони молчалива. Никто ни во что не вмешивается. Это толпа наблюдателей. Драма Ирмы и Альдо разыгрывается по-прежнему на людях, но это их драма. Толпа снова становится фоном, а не участником действия.

Так Альдо с шестилетней дочкой оказывается на дороге, в поисках работы. Сходство основной сюжетной ситуации с «Похитителями велосипедов» здесь столь же наглядно, как и преемственность излюбленного мотива неореализма: мотива дороги. В то же время ни сам Альдо, ни его дорога, ни его поиски уже не похожи на бесхитростную историю безработного Риччи и его сынишки Бруно в поисках пропавшего велосипеда или на трудную «дорогу надежды» в фильме Джерми.

Критика отмечала некоторую условность народного колорита картины, связанную с выбором исполнителей — Алиды Валли на роль Ирмы, Бетси Блер на роль прежней подруги Альдо и, наконец, Стива Кокрена на роль самого Альдо.

Дело не в том, что Антониони плохо знает рабочих: просто для него не так уж важно привязать действие к этой среде. Его персонажи условны в той мере, в какой конфликт безусловен для общества, где человеческое одиночество и неприкаянность становятся тем очевиднее, чем меньше человек должен думать о куске хлеба.

Альдо гонит с места на место не нищета — он мог бы остаться возле прежней своей подруги и устроиться куда-нибудь механиком; на худой конец он мог бы разделить труд, постель и доходы энергичной девицы с бензозаправочной станции и стать владельцем крошечного, но вполне современного домика и вполне современной жены. Кстати, эта девушка «из народа» на поверку оказывается вполне законченной буржуазкой: она торопится сплавить в богадельню своего больного отца и отправить обратно к матери дочь Альдо. Нормальное буржуазное существование обещает наладиться. Но... Альдо покидает комфортабельный домик, чтобы снова стать бродягой.

Герой Антониони деклассирован не потому, что он не может найти места. Герой Антониони деклассирован потому, что он не находит места в жизни.

На первый взгляд это кажется отходом от социальных мотивов в искусстве. На самом деле это отход только от социальных мотивов неореализма, ставших штампами у его эпигонов. Одиночество нового героя итальянских картин — от Феллини до Антониони — так же социально обусловлено, как человеческая солидарность героев неореализма. Обусловлено сознательно — Антониони отнюдь не безотчетный художник.

Героическая эпоха итальянского кино — эпоха антифашизма, вновь возрождающегося гуманизма, «простых истин» человеческого существования и надежд — была прекрасна, но коротка. В «розовом» неореализме «простые истины» начинали вырождаться в утешительную ложь.

Дело здесь не только в предприимчивости, с какой коммерческое кино хватает и пускает в оборот темы и приемы большого искусства. В самом обществе, накопившем усталость и разочарование несбывшихся надежд, не было уже почвы для неореалистической концепции.

Одиночество Альдо (точно так же, как Гвидо и Паолы) выражает себя в странностях сюжета.

Неореализму при всем его стремлении к документальности, естественности, невыстроенности фабулы была свойственна простота и ясность компо-

зиции, где любая случайность была обусловлена целым и связана с ним.

В «Крике» это целое как бы распадается на ряд бессвязных мотивов (с той долей искусственности, какая была свойственна и «Хронике»), приведенных к фатально-драматической развязке.

Движение Альдо по дороге происходит как бы толчками. Встречи случайны и непрочны.

Прежняя и преданная подруга, которую он любит так мало, что едва не сходится с ее сестрой... Слишком энергичная девица с бензозаправочной станции... Дешевенькая проститутка — странное, горько-легкомысленное существо в странном лагере безработных, — с которой он расстается так же случайно, как встретился...

Человеческие связи, отчетливо и ясно обусловленные в неореалистических фильмах любовью и ненавистью, взаимной поддержкой, классовой солидарностью и классовым антагонизмом, становятся недолгими, непрочными, неустойчивыми.

Случайности странствований Риччи в поисках велосипеда выражали простые закономерности человеческих связей. У Антониони случайность встреч и расставаний — свидетельство распада связей.

Уже в самом конце своих странствий Альдо сталкивается с крестьянами, отстаивающими свое право на землю. (Вспомним подобный же эпизод в «Дороге надежды», когда ее герои, пробирающиеся к французской границе в поисках заработка, едва не становятся штрейкбрехерами. Но чувство классовой солидарности пересиливает голод. Нечаянный эпизод занимает свое место в развитии темы.) В «Крике» борьба за землю не связана с судьбой Альдо. Движение в кадре встречное — он проходит сквозь толпу, не сливаясь с ней...

Подобно унылости миланских улиц в «Хронике одной любви» (Милан для итальянского кино примерно то же, что Петербург для русской литературы), плоские пустынные ландшафты долины По, однообразно замкнутые линией горизонта, бледное небо, грязь на дорогах, тускло и холодно поблескивающая вода так же существенны в «Крике», как перипетии сюжета. Одиночество Альдо, как и разъединенность Гвидо и Паолы, выражено во всем художественном строе фильма, в построении кадра с двумя сиротливо бредущими по пустынной дороге фигурами — маленькой и большой, в пристрастии режиссера к панораме, в замедленных, как будто усталых, ритмах... Тема еще не настолько прояснилась, чтобы Антониони мог оторваться от привычных сюжетных канонов.

Фатальная привязанность к Ирме (в общем, мало свойственная героям Антониони) составляет пружину кружений Альдо вокруг родного местечка и, в конце концов, возвращает его назад, где, не видя иного выхода, он бросается с башни.

Самоубийство вообще не редкий мотив и не редкая развязка в ранних фильмах Антониони. «Подруги» начинаются с покушения на самоубийство и кончаются самоубийством. Между этими двумя происшествиями «вписан мир скуки, неопределенной скуки богатых, которые, разрешив материальные проблемы, оказались лицом к лицу с бессмысленностью своего существования»,— пишет английский критик.

Подобно героине «Подруг», и героиня «Дамы без камелий» — продавщица, внезапно оказавшаяся звездой экрана, слишком гордая для положения «старлетки», недостаточно талантливая, чтобы стать настоящей актрисой,— избирает свою собственную форму ухода из жизни... Антониони постоянно прибегает к этому экстраординарному сюжетному ходу, чтобы разрешить неразрешимость жизненной коллизии.

Фатальная страсть и финальное самоубийство Альдо, так же как чересчур вовремя подоспевшая автомобильная катастрофа с мужем Паолы, выражают еще не преодоленную Антониони власть канонической сюжетности и неумение справиться с героем. Его тема и его поэтика еще переживают здесь свой переходный возраст, и он мог бы воскликнуть вслед за Чеховым: «Кто изобретет новые концы для драм, тот откроет новую эру».

В «Приключении» Антониони нашел в себе смелость отказаться от традиционной сюжетности и привести свою драматургическую концепцию в соответствие со своей всегдашней темой и уже сложившейся в прежних фильмах художественной манерой.

«Крик»

Сюжет должен быть нов, а фабула может отсутствовать.

А. П. ЧЕХОВ

Когда в 1960 году «Приключение» было впервые показано на Каннском фестивале, то, в противоположность скандальному успеху «Сладкой жизни» Феллини, фильм прошел почти незамеченным. Он не вызвал простого любопытства.

Даже на фоне «Сладкой жизни», с ее непривычной протяженностью и непривычным, бесфабульным сюжетосложением, фильм Антониони показался и странным и скучным.

Однако успех не заставил себя ждать и превзошел все ожидания.

Первые демонстрации картины в Париже поставили имя Антониони в один ряд с именами Феллини и Висконти, а может быть, и впереди.

В Италию слава Антониони пришла уже из Европы. Это понятно: проблемы Антониони больше общеевропейские, чем чисто итальянские.

Неореализм при своем возникновении выдвинул до того провинциальное итальянское искусство на первое место в мире. Нет, пожалуй, ни одной сколько-нибудь серьезной кинематографии, которая не испытала бы на себе его влияния. «Новая волна» — все равно, французская, английская или американская,—отталкиваясь от него, в то же время восприняла многие его открытия и уроки. И, однако, собственно неореализм был и остался явлением чисто итальянским. Подражать внешним его признакам было легко. Внутренняя его сущность слишком тесно связана с особыми обстоятельствами итальянской жизни и поэтому неуловима для самых дотошных подражателей. Неореализм оказался поэтому явлением исключительным в западном искусстве. Но одновременно и замкнутым.

С последними картинами Висконти, с фильмами Феллини и в особенности Антониони итальянская кинематография стала явлением общеевропейским и в своих приемах и в своей сущности. Им меньше подражают, но их искусство, выросшее на почве неореализма и вобравшее его опыт, выражает в формах наиболее классических и монументальных те же проблемы, которые с такой болезненной остротой, сумбурностью и противоречивостью дают себя знать в метаниях «новой волны».

«Приключение» часто сравнивают с «Рокко и его братьями» Висконти и «Сладкой жизнью» Феллини, показанными в том же году.

Это понятно — общность жизненного материала так же очевидна, как различие форм его выражения.

Не только беспорядочный быт космополитической богемы в «Сладкой жизни», но и история сицилийской крестьянской семьи Пафунди, переселившейся в Милан («Рокко и его братья»), обнаруживает, что «экономическое чудо», принесшее, по словам самого Висконти, лишь крохи крестьянскому югу, принесло с собой в то же время коррупцию духовного мира человека.

Феллини и Антониони не случайно переносят действие из бедных местечек и трущоб больших городов в рестораны, клубы, виллы — всюду, где скучает, развлекаясь, и развлекается, скучая, богатая верхушка общества.

Феллини и Антониони не искали при этом ни дешевой популярности, ни легкого успеха. Ведь «розовый» неореализм доказал, что лохмотья Лоллобриджиды могут быть столь же эффектны, как модные туалеты, а Феллини и Антониони, в свою очередь, доказали, что роскошь туалетов и эротические сцены не спасают от упреков в трудности и непонятности. Эта «сладкая жизнь» за аквариумными стеклами вилл обнаруживает под их объективным объективом свою пустоту, выморочность и скуку.

Жизнь героев «Сладкой жизни» и «Приключения» составляет как бы оборотную сторону той народной жизни, которая так правдиво и любовно была показана неореализмом...

Но при общности материала очевидно отличие фильма Антониони от картин Висконти и Феллини.

Композицию «Сладкой жизни» многие весьма эрудированные исследователи склонны считать бесформенной и информационной. Сошлюсь для примера на мнение В. Шкловского, который считает, что единство фильма Феллини—«это единство газетной полосы, в которой напечатаны происшествия... Мир дается в сенсационном разглядывании». Это остроумно и было бы верно, если бы прибавить, что какой-нибудь цикл фресок о семи смертных грехах или о «страстях»—тоже своего рода сенсационная хроника происшествий древнего мира. Во всяком случае, «в этом безумии есть своя система», и не нужно особенной проницательности, чтобы заметить, с какой беспощадной последовательностью в семи новеллах из жизни Марчелло и их обрамлении Феллини приводит к краху одну за другой все «вечные» ценности, все иллюзии, за которые мог бы удержаться современный буржуазный человек. Религию и веру. Славу. Богатство. Любовь и семейное счастье. Интеллектуализм и аристократизм духа. И просто аристократизм — великое историческое прошлое. И совсем недавнее прошлое...

Феллини энциклопедичен в своем исследовании современной жизни. Его рассказу свойственны обстоятельность и обобщенность мастеров раннего Возрождения. Композиция ничуть не бесформенна и вовсе не информационна — она лишь развивается по параллелям. Она развернута фронтально, как

гигантская многофигурная фреска современной жизни (я не прибавляю «верхушки общества», потому что вопросы, затронутые Феллини, касаются всего общества).

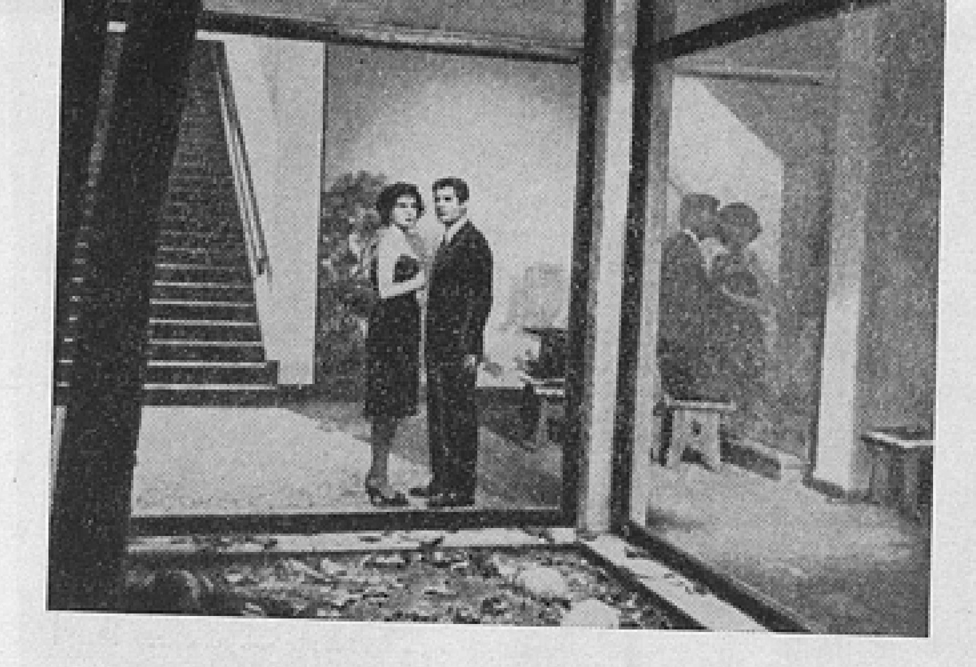
Висконти разрабатывает ту же тему в форме сложного киноромана со многими сюжетными линиями. Фильм «Рокко и его братья» служит как бы продолжением сделанной режиссером на заре неореализма картины «Земля дрожит». Но вот что обращает на себя внимание: если там на поверхности народной жизни он находил ясных героев с ясными социальными устремлениями, то здесь на поверхность всплывают большей частью люди деклассированные — профессиональные боксеры, проститутки, подозрительные личности — гомосексуалисты и сутенеры... Влияние Верга уступает место влиянию Достоевского, простота сюжета — усложненной авантюрности. Социалистические устремления героев уступают место буржуазным, а буржуазные не дают удовлетворения их духовности.

Быстрота и легкость, с какой семейство Пафунди достигает обеспеченности, прямо пропорциональны быстроте и легкости распада и вырождения патриархальных моральных устоев. Финал народной драмы, начатой Висконти полтора десятка лет назад фильмом «Земля дрожит», разыгрывается в скорую опустошенность и уголовщину, а эстетизм режиссера обнаруживает противоречивость его народности. Образ маленького Лу́ки, уходящего в даль, — пока лишь надежда.

Насколько Феллини энциклопедичен, насколько Висконти в «Рокко» тяготеет к психологической усложненности, настолько Антониони стремится к самоограничению. Он берет минимум действующих лиц и сводит фабулу на нет. «Приключение» можно было бы назвать киноновеллой, если бы картина не была так протяженна и если понимать слово «новелла» не в историко-литературном его смысле, а в современном.

Из трех итальянских режиссеров Антониони больше других европеец и он наиболее литературен. Его чаще и охотнее ставят в литературный ряд, нежели в кинoряд. Его истоки можно вести издалека — от Флобера и от Чехова с их объективностью. В его стиле несомненно отразился опыт Джойса и Пруста («поток сознания»). Его поиски связаны с современными поисками в области романа — от Робб-Грийе до Натали Саррот (передача действительности как ряда состояний). При всем том Антониони — кинематографист в самом полном смысле этого слова, и для него фильм не рассказ средствами кино, а всегда винорассказ.

Сам Антониони в своих интервью не раз говорил, что его интересует не внешний драматизм событий, не столкновения характеров, а исследование внутреннего мира человека.



«Ночь». Моника Витти и Марчелло Мастроянни

Действительно, в фильме «Приключение», который длится почти так же долго, как «Рокко» или «Сладкая жизнь», рассказывается всего лишь странная история одного любовного треугольника.

Молодая девушка Анна приглашает свою подругу Клавдию и своего любовника Сандро провести week-end в компании ее приятелей. Богатая скучающая компания, в которой Клавдия чувствует себя чуть-чуть стесненно, отправляется на яхте к одному из уединенных островков близ Сицилии.

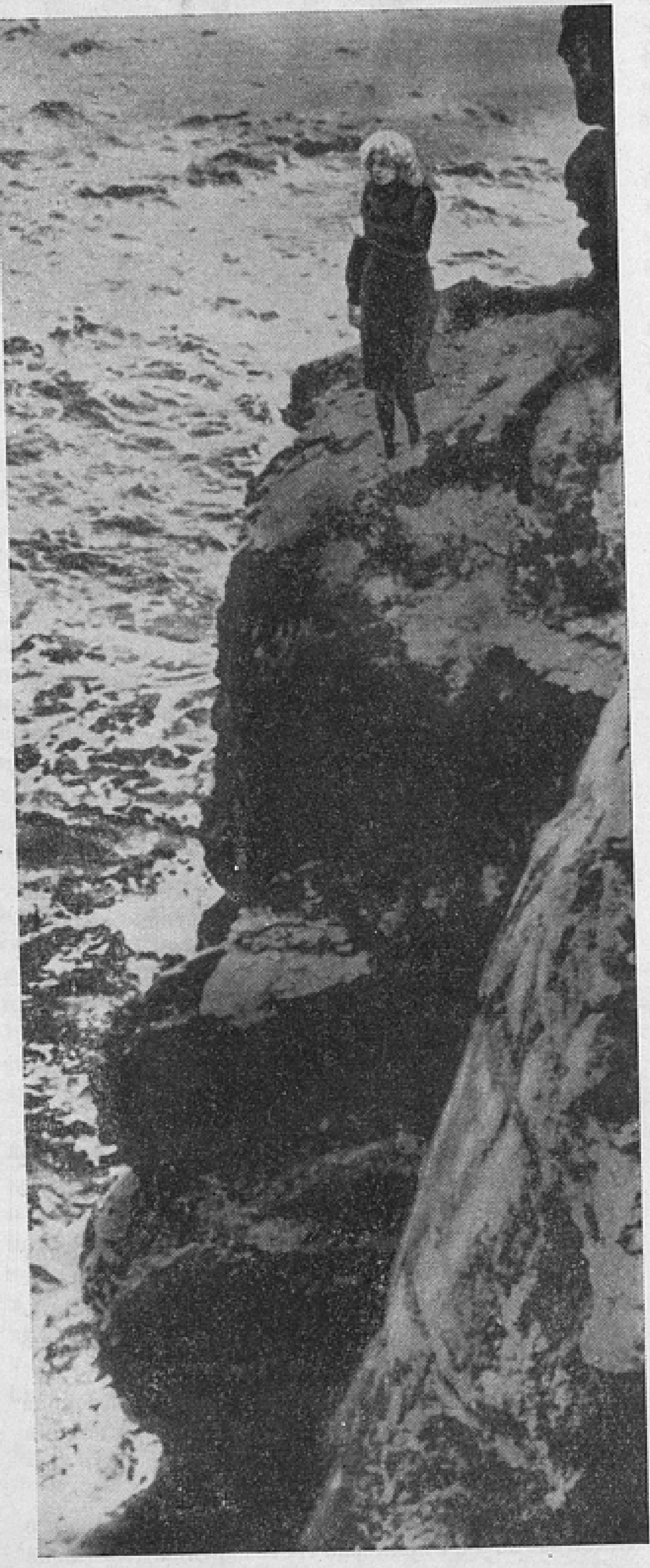
Долгие планы неприветливого моря, угрюмые и прекрасные в своей пустынности кадры вулканического острова после залитого солнцем городского асфальта создают как бы увертюру одиночества и отъединенности. С медлительной подробностью фиксирует камера неохотные увеселения каждого в отдельности из членов компании. Все связаны близкими отношениями, но рады разбрестись поодиночке и предаться собственным занятиям. Пожалуй, только Анна, избалованная и своенравная, старается привлечь к себе внимание. Сначала она пугает всех россказнями об акулах, потом пропадает — неизвестно куда...

Встревоженные друзья, подозревая проделку, потом самоубийство, ищут ее. Прилетает на вертолете отец Анны. Внезапный рокот вертолета делает слышнее однообразный шум моря и острее чувство заброшенности. Поиски тщетны.

В конце концов разыскивать пропавшую Анну остаются только двое — Сандро и Клавдия. Начинается вторая часть фильма, к которой Анна не имеет уже никакого отношения. Происходит сближение Сандро и Клавдии...

Итак, взяв за исходную точку, как и в «Хронике одной любви», почти уголовный случай, Антониони на этот раз намеренно упускает из рук все нити возможной фабулы.

Поиски на острове длятся долго (вся история с Анной составляет примерно треть картины), но они не приближают к разгадке «тайны». Режиссер ничуть не занят тем, как бы заинтриговать нас этой тайной, — напротив, чем дальше, тем меньше мы дума-



«Приключение»

ем о ней, пока во второй части картины не забываем вовсе — тайна исчезновения Анны так и оставшаяся неразгаданной, становится просто фактом, исходной точкой возникающих отношений Сандро и Клавдии. К середине становится ясно, что картина «не о том»...

Итак, «опущения», которые раньше казались случайностями, теперь входят в сюжет. Сюжет строится на системе опущений.

Опущена разгадка тайны (не оставлена под сомнением, как причины самоубийства Джиованны в «Хронике одной любви», а именно опущена, как несущественная). Опущены все промежуточные фабульные связи между первой и третьей частью фильма, когда Сандро и Клавдия вновь встречают компанию приятелей Анны на вилле в Таормине, где те развлекаются по-прежнему и по-прежнему скучают.

Детективная возможность сюжета намеренно остранена — сама по себе она ничего не решает. Не важно, куда девалась Анна, важно то, как мало это значит в жизни самых близких ей людей — что же говорить просто о знакомых. Опущенные фабульные связи обозначили самое главное: ничто не изменилось с исчезновением Анны. Из детективных предпосылок режиссер создал своего рода «антидетектив».

Можно было думать, что, отказавшись от детектива, Антониони переведет действие в план психологической драмы. Но столкновение характеров и страстей занимает его так же мало, как и детективная фабула. Если в «Хронике одной любви» между Гвидо и Паолой была еще какая-то борьба, то уже в «Крике» Ирма, а с ней и возможная борьба характеров сразу выносятся за скобки сюжета. Все остальные дорожные встречи Альдо происходят как бы по касательной. Еще больше это относится к «Приключению», где герои только сосуществуют, а не сталкиваются.

«Приключение» так же мало можно назвать психологической драмой, как и детективом. В фильме мы не найдем того, что принято называть «характерами» в обычном драматургическом смысле этого слова. Не потому, что режиссер невнимателен к людям или склонен превращать их в марионеток. Его персонажи вполне реалистичны и ювелирно индивидуальны — каждый из семерых участников увеселительной прогулки скучает и развлекается на свой лад.

Но то, что мы назвали бы «чертами характера», очень мало определяет в судьбе его героев, а значит, и в фабуле. Ими движет нечто вне их лежащее, более общее, притом отнюдь не мистическое и не религиозное — Антониони, как мало кто из итальянских режиссеров, чужд всякой религиозности

и строго объективен. Это общее — действительность, хотя на первый взгляд — богатые люди, они наиболее независимы в ней. И, однако, именно от того, что они независимы, в противоположность безработным беднякам и нищим крестьянам неореалистических фильмов, их действительная зависимость и становится столь очевидна. В непоследовательности их поступков кроется обусловленность социальная, ибо эстет Антониони в то же время социолог—аналитик и диагност болезней современного общества, и не скрывает этого.

В самом деле, характер Анны (Леа Массари) — и живой, и страстный, и своенравный, и эгоистичный: она избалована и полна жизненных сил. Но в ее связи с Сандро есть беспокойная неудовлетворенность. Анна, как и Паола, силится нащупать какую-то возможность духовной, а не только физической связи с любовником; все ее экстравагантные выходки — тщетные попытки как-то пробить скорлупу одиночества, вплоть до исчезновения, в котором есть и вызов, и бравада, и отчаяние бессилия...

Характер Клавдии, которую играет Моника Витти, напротив, мягкий и ровный, терпеливый и сдержанный. Это характер по своим возможностям более цельный и более человечный (она к тому же не совсем своя в этом мире обеспеченной праздности), и, однако, есть нечто, что сильнее ее цельности, как есть нечто, что сильнее жизнелюбия Анны. И это нечто заставляет ее совершать поступки, столь же мало логичные для ее «характера», как самоустранение — для Анны. Любящая подруга, она со странной легкостью предает память Анны и, еще не успев отчаяться в поисках, сходится с Сандро...

Точно так же, как долгие планы моря и скал, суровые пейзажи выжженной и нищей Сицилии служат фоном зарождающейся близости Сандро

«Приключение». Габриэле Ферцетти (в центре)

и Клавдии. Их «сентиментальному путешествию» режиссер создает вовсе не сентиментальный аккомпанемент.

Враждебно-молчаливая толпа мужчин на улице местечка, где Клавдия поджидает Сандро. Антониони не рассказывает о «другой» Италии, где люди должны заботиться о хлебе насущном. Но взгляды этих мужчин, для которых Клавдия — женщина из иного, чуждого мира, сразу обозначают противоположный полюс жизни.

Белый, до отчаяния глухой, заколоченный дом, в ставни которого тщетно стучатся Сандро и Клавдия.

Антониони не свойствен пышный, метафорический киноязык, однако эпизоды часто возникают у него не по прямым сюжетным, но по ассоциативным связям. Таков, например, эпизод с выловленной одним из ныряльщиков на островке подлинной античной вазой. Компания рассматривает вазу, у кого-то она выскальзывает из рук и разбивается...

Столь же не обязателен в фабуле эпизод с заброшенным домом. Глухое здание, в котором никто не живет и куда нельзя достучаться, воспринимается иносказательно.

Скандал с какой-то заезжей экстравагантной американкой на улице маленького городка, дешевенькая гостиница, где в подвыпившей Клавдии на минуту проглядывает что-то отчаянно-озорное, а в Сандро просыпается страсть.

Объяснение на колокольне, в котором Сандро и Клавдия пытаются понять самих себя и друг друга, — строгие линии, колокольный звон, откликающийся откуда-то с соседней кампаниллы...

Внешний мир — то, что называется «фоном», — у Антониони часто служит проекцией внутреннего мира человека. А внутренний мир он исследует внимательно и подробно.

Настолько же, насколько неореализм чуждался крупных планов, Антониони тяготеет к ним. Запро-

«Приключение». Моника Витти

кинутое лицо Клавдии... Тонкая рука, долго перебирающая журналы, когда уже на вилле она будет напрасно ждать Сандро... Режиссер ценит человеческую красоту так же, как красоту пейзажа. Его портреты прекрасны, но так же, как пейзажи, проникнуты чувством одиночества. Даже в минуты любви.

Короткая любовь Сандро и Клавдии лишена веселости и непосредственности — в ней нет счастья. В ней есть угрызения совести — для Клавдии. Но она уже не старается, как Паола, связать ими Сандро. Драматизм изживается так же, как детектив. Она лишь чувствует, с какой странной легкостью даже угрызения совести — ускользают. «Несколько дней назад, думая, что Анна умерла, я чувствовала, что умираю тоже. Теперь я даже не плачу. Все становится чертовски легко. Даже освобождение от этой тяжести».

Клавдия не стала «плохой». Она и не оказалась «плохой». Изменение или драматургический поворот характера тут ни при чем. Она осталась той же, что и была, — мягкой и сдержанной, ровной и терпеливой, честной Клавдией. В ее связи с Сандро есть даже то, чего не было у него с Анной, — некое подобие душевной близости. Но это близость слабости — она любит Сандро оттого, что она его понимает. И то, что сделало Сандро таким, каков он есть, действительно и для нее.

Если Антониони не создает «характеров», то он создает зато типы современной жизни. Сандро (его играет Габриэле Ферцетти) — тот же выбитый герой, что и Гвидо, и Альдо, и Джиованни из следующей картины Антониони «Ночь». Он сродни и герою «Сладкой жизни» Феллини, и герою романа Моравиа «Тоска», и многим другим героям современного искусства.

«Приключение». Моника Витти и Габриэле Ферцетти

Антониони не рассказывает его биографии — да оно и не важно, — мы знаем лишь, что он архитектор, что творчеству он предпочел ремесло, дающее обеспеченность, и это мучит его. Но дело, конечно, не только в этом.

Сандро, как и Марчелло из «Сладкой жизни», принадлежит к поколению усталых, надорванных.

Он устал не от борьбы за существование, которая была, по-видимому, не так уж тяжела для него; даже не от того, что заплатил за обеспеченность своим талантом, — это скорее следствие, чем причина. Он устал не от разгульной жизни — это тоже следствие, да и прожигание жизни Сандро лишено темперамента и страсти. Он устал по причинам внеличным и, так сказать, историческим.

Не так уж важно, как складывались его личная биография и характер — довольно и того, что Сандро натура творческая и, значит, немного более чувствительная, чем другие (в том, что Антониони, Феллини, Моравиа избирают героями архитектора, художника, писателя, журналиста, есть свой резон — Хемингуэй говорил о «высоком болевом пороге» художника). Но как бы то ни было, Сандро пережил все, что выпало на долю его поколения, а значит, застал времена фашизма, войну и послевоенный период — крушение фашизма и разруху, радость надежд и душевный подъем, и бурное возрождение человечности. А также нищету и ажиотаж набирающей богатство жизни, и победу практичной буржуазности над непрактичными «простыми истинами», и разочарование от того, что крах фашизма вовсе не принес желанного «светлого будущего», а принес в лучшем случае повышение материального благосостояния, обратно пропорциональное понижению курса идеалов и надежд...

Кто может в точности объяснить, как пришла к поколению Сандро та общая усталость, которая отнюдь не равна усталости личной? Усталость от прошедших лет фашистского гнета с его обезличкой и от необходимости перейти к усиленной умственной работе осмысления. От расстрелов и крови на улицах итальянских городов в последние дни войны и от черного рынка. От лагерей смерти, в которых он не был ни узником, ни тюремщиком, но сама возможность существования которых во всех концах Европы надрывает эмоциональную сферу человека (происходит то, что в физиологии Павлов называл «запредельным торможением»).

Можно пережить все это в отдельности и даже все это вместе, сохранив душевные силы, если человек имеет ясную и определенную цель.

Сандро не принадлежит к тем, кто ее имеет. Он принадлежит к людям просто порядочным — пока он понимает, что значит быть порядочным. Но в том-то и дело, что ни он, ни все подобные ему больше этого не понимают.

Та изжитость морали буржуазного общества, которая еще в начале XX века отразилась в новаторстве пьес Чехова, стала самоочевидна после разгрома фашизма. Рухнув, он погреб под собой последние остатки некогда, казалось, накрепко возведенной постройки. А так как некой «извечной» морали все-таки не существует и мораль всегда явление общественной жизни, то «простые истины» неореализма скоро обнаружили свою ограниченность перед лицом слишком сложной действительности.

Так случилось, что Сандро и подобные ему остались в пространстве без тяжести. В пространстве, где цели заменились желаниями, а желания слишком легко удовлетворяются; где материальные возможности велики, а духовные потребности ничтожны; где нет идеалов, а есть лишь правила личной гигиены; где человеку не для чего жить, и он существует от «приключения» к «приключению»...

Тут как раз и кроется секрет антониониевских случайностей. Как бы ни были случайны жизненные обстоятельства и встречи героев неореалистических картин, — они выражали закономерности их жизненных устремлений. Для героев Антониони случайность становится самодержавной. Она не выражение закономерности, она сама — закономерность.

Уголовные мотивы — логика случайности. Но детектив в свою очередь имеет логику — распутывания тайны, сокрытия преступления. Для Антониони она несущественна. Вот почему, сохраняя в «Приключении» детективные и мелодраматические мотивы, он остраняет их, превращая в нечто прямо противоположное.

Ни законы строго организованной детективной фабулы, ни традиционные законы психологической драмы с ее борьбой характеров не действительны в мире героев Антониони — этом мире безмотивности. Здесь вступают в силу законы совсем иных, коротких мотивов и непоследовательных поступков. Случайности движут жизнью. «Приключение» становится единицей ее измерения...

Усталость и духовное омертвение, о которых идет речь, свойственны не только богатым. Они так же действительны в любом социальном слое (вспомним «Рокко»). Но Феллини и Антониони вводят своих зрителей в мир богатых бездельников, потому что там, где борьба за существование не

«Ночь». Жанна Моро и Марчелло Мастроянни

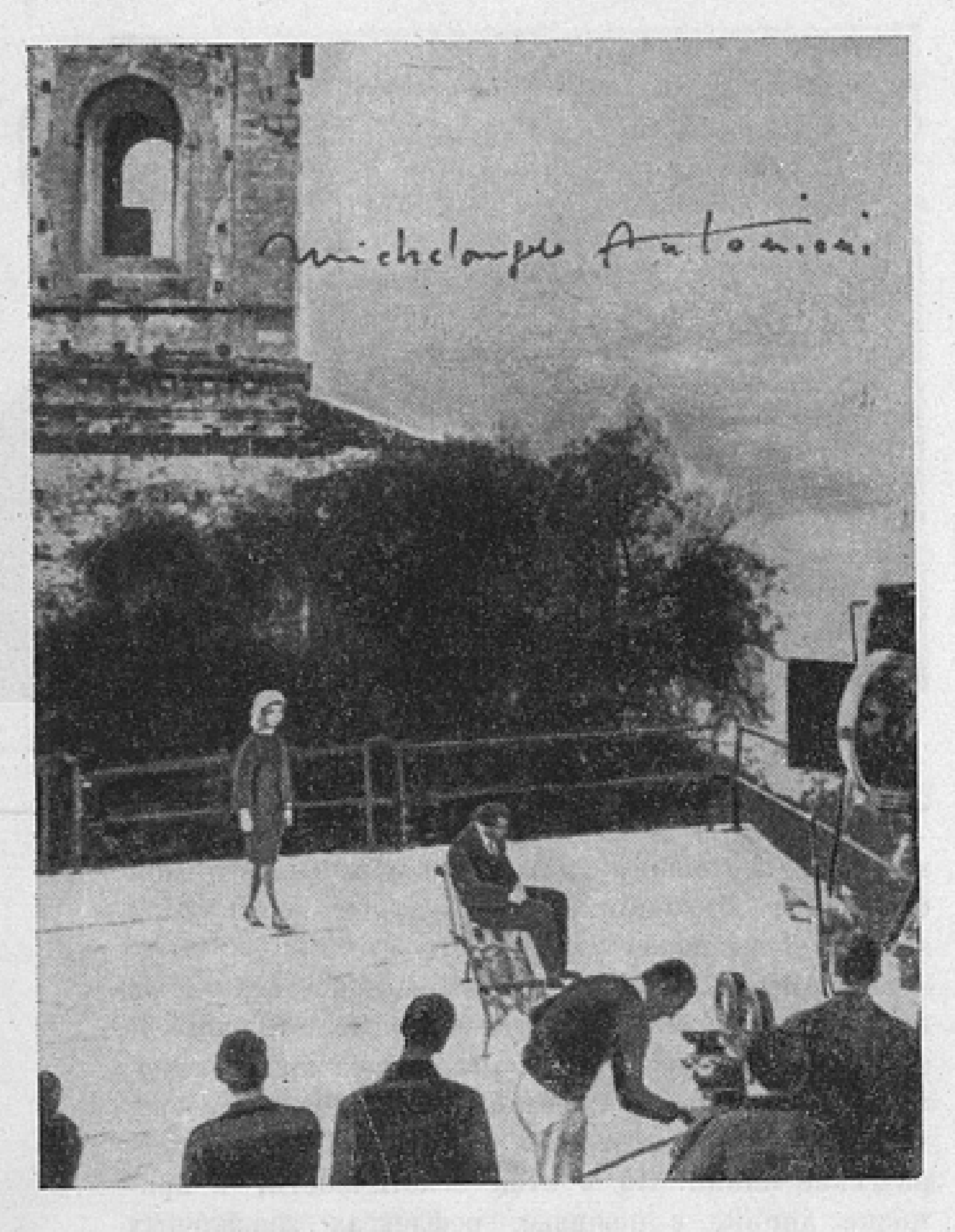
маскирует духовного кризиса, выморочность жизни без морали, без идеалов, без будущего становится жестоко очевидна.

И вот шикарный отель в Таормине, где та же публика так же безрадостно прожигает жизнь. У Антониони так же есть излюбленные архитектурные мотивы, как и пейзажные. Шикарный современный модерн — бетон и стекло, прямые геометрические линии. Но в этой аскетичности, в призме линий, в неживых рефлексах зеркальных стекол и серой пустынности бетонных плоскостей — есть то же ощущение выморочности и неприютности.

Кончилось «приключение» — Клавдия ждет Сандро, но он не приходит. Почти под утро она пойдет искать его. Длинная анфилада пустых комнат со следами вчерашнего празднества, которые всегда выглядят жалко и некрасиво, — пустые бутылки, окурки, сдвинутая мебель. Наконец она находит его — в скотском виде, с экстравагантной проституткой, которая устраивала скандал на улице сицилийского городка...

Роль, которую принял на себя Антониони (как и Феллини в «Сладкой жизни»), не очень благодарна — это роль врача, ставящего диагноз у постели больного. Болезнь некрасива, и диагноз безнадежен: Антониони называет эротизм симптомом болезни общества. К тому же и врач не может прописать лекарства. Он сам говорит, что ставит лишь вопросы (кстати, то же говорил о себе Чехов), исследуя свойственную современному человеку неустойчивость чувств. Он сам признается, что ответов у него нет.

Антониони кончает «Приключение» вопросительной ноткой надежды.



На съемке финального плана «Приключения»

На бетонной квадратной и серой террасе сидит, опустив голову, Сандро. Клавдия медленно пересекает пустое четырехугольное пространство. Прощающим жестом она кладет руку на голову Сандро...

Это слабое утешение, и Антониони понимает его слабость. Кажется, «Ночь» кончается даже без этого слабого проблеска надежды.

Что же тогда остается, и можно ли приравнять творчество Антониони к искусству действительно равнодушному и безнадежному, эротическому по бедности содержания и новаторскому ради оригинальности? Думаю, что это не так. В искусстве — в самом искусстве Антониони — есть нечто, что, мне кажется, содержит ответ. Это красота и это правда.

Та сознательная эстетизация, о которой шла речь, имеет свои причины и свой смысл в искусстве итальянского режиссера. С одной стороны, в своем тяготении к статике, в тщательности отбора, с какой из кадра убрано все лишнее,— после непринужденного движения в неореалистическом фильме— она выражает внутреннюю статичность жизни при внешней скорости ее движения. Эстетизм всегда признак застойности.

С другой стороны, красота сама по себе нужна Антониони, как надежда. Красота композиции кадра, вмещающего пустынные пейзажи Сицилии или долины По. Красота и гармония архитектуры, будь то знаменитый собор или деревенская кампанилла. Красота музыки и музыкального развития темы в фильме. Красота и одухотворенность человеческих лиц, не утративших благородства черт, запечатленных еще в портретах и фресках Возрождения... В его фильмах есть красота человеческой культуры, накопленной столетиями и не утраченной вместе с разрушением буржуазной морали...

И второе — это правда. Феллини сказал о «Сладкой жизни»: «Я хотел сделать фильм, который дает мужество, а это возможно лишь тогда, когда люди решатся смотреть правде в глаза, не оставляя себе никаких мифов». Это в значительной мере относится и к Антониони. Его фильмы развенчивают последний и самый устойчивый миф: прибежище в «личном», которое ищет современный человек после стольких разочарований. Искусство Антониони свободно от какого бы то ни было конформизма, оно беспощадно в своем отношении ко всяческой буржуазности. Поэтому оно никогда не бывает ни вялым, ни безнадежным, ни аморальным. Скорее можно назвать Антониони моралистом — констатируя падение современной морали до нуля, он свидетельствует, что «больше жить так невозможно». В разреженном пространстве его фильмов ясно ощущается потребность в новых человеческих связях.

Точно так же Антониони не пессимист в пошлом смысле этого слова, потому что имеет мужество говорить правду о современной жизни. А правда всегда есть признак силы.

Таковы некоторые мотивы творчества Микеланджело Антониони.

А. АСАРКАН: МИР КИНО НА СТРАНИЦАХ ГАЗЕТЫ

В левом верхнем углу газетной полосы — крупный заголовок на четыре колонки: «Французские документальные фильмы — лучше итальянских». Ну что ж, возможно: французские документальные фильмы вообще очень хороши, об этом часто пишут. Автор статьи — Люк Мулле — один из крупнейших французских кинокритиков. Тут тоже все понятно. Удивиться можно другому: статья напечатана в газете не французской, а итальянской. Но всего интереснее редакционное примечание, из которого мы узнаем, что статья написана специально для этой итальянской газеты по ее просьбе. Заказать иностранцу такую статью — самый легкий способ нажить газете врагов в собственной стране. Данная газета, по-видимому, этого не боится.

Называется газета «Паэзе сера». Вы можете купить ее в Москве на площади Свердлова вместе с газетами «Унита», «Юманите», «Либерасьон», «Дейли уоркер», «Революсьон». Издается же она в Риме, на улице Таурини, дом 19 — там же, где центральный орган Итальянской компартии «Унита» и независимая демократическая газета «Паэзе» («Страна»). Собственно, «Паэзе сера» — это вечернее («сера» — вечер) издание газеты «Паэзе», однако с отдельным штатом редакторов и корреспондентов, а в самое последнее время — и с собственным директором.

С «Паэзе сера» стоит познакомиться поближе, еще до того как речь пойдет о ее разделах, посвященных кино. Мы рассказываем сегодня не просто об одной из газет, продающихся в Москве, а об одной из лучших газет Европы. Во многих отношениях «Паэзе сера» является образцом журналистского мастерства (что не раз подтверждалось присуждением сотрудникам газеты и всей редакции всевозможных премий), а если говорить только о кино, чем мы сейчас и займемся, то тут многое будет особо назидательно и характерно.

Под кино в «Паэзе сера» отведена целая страница (из десяти-двенадцати страниц номера). Здесь хроника, репортажи, интервью, снимки. Рецензии на новые фильмы, вышедшие на римские экраны, печатаются (на следующий день после премьеры) на других страницах. Проблемные статьи — на третьей полосе, которая, как в большинстве итальянских газет, отведена под науку и искусство. Ну, а такие события в мире кино, как, скажем, недавнее выступление Брижитт Бардо против шантажистов из ОАС,— это материал для крупных заголовков на первой странице. Кроме того, на странице с программами римских зрелищ печатается «описание фильмов»— краткие аннотации с разделением картин по жанрам: драматические, комические, сентиментальные, музыкальные, авантюрные, полицейские, фантастические. Что же касается борьбы с цензурными репрессиями, клерикальными выпадами против «аморальности» и «коммунистического проникновения», с правительственной политикой в области культуры вообще и кино в частности,— то газета всегда готова подхватить эту тему в любой своей рубрике, хоть бы даже и в экономической. Когда цензура вычеркивает реплики и целые сцены из новых фильмов, «Паэзе сера» не скупится на публикацию вычеркнутых мест и вообще способна опубликовать даже целый сценарий, как это было с искалеченной телевизионной передачей «Время музыки». Совсем недавно печатались эпизоды фильма Клода Отан-Лара «Не убий», фрагменты «Нищего» Пазолини.

«Паэзе сера», как уже говорилось,— вечерняя газета. Вечерние газеты, как правило, носят «бульварный» характер. «Паэзе сера», однако, выпускается серьезными людьми с серьезными намерениями и не ради наживы. Значит ли это, что она противостоит всем другим вечерним газетам.

Нет. Все преимущество и вся прелесть «Паэзе сера» в том, что она делает свое дело «в границах жанра», великолепно этим жанром владея и еще обогащая его. Она использует дух сенсационности, который пронизывает всю «вечернюю прессу», и сама создает новые сенсации, успешно конкурируя с буржуазными изданиями и выбивая у них почву из-под ног. Хотя она формально не является органом компартии, читатель всех трех газет, издающихся на виа Таурини,— это читатель коммунистической прессы. И вот этот читатель, разворачивая «Паэзе сера», находит в ней всю информацию и все рубрики, какие только есть в буржуазных газетах, причем все это сделано талантливее, остроумнее, оперативнее, изобретательнее, чем в большинстве других европейских газет,—и плюс к этому находит и многое другое, чего в буржуазных газетах нет.

●

В этом году материалы «Паэзе сера» о кино сильнее, чем раньше, отражают стремление газеты делать каждый свой номер (при сохранении высокого уровня информации и «сенсационности») событием культурной жизни. Поэтому сейчас почти в каждом номере выступают кроме обычных авторов газеты известные писатели, режиссеры, актеры. Либо они пишут статьи, либо дают интервью.

Многие западные интеллигенты не очень-то уважают кино, если не связаны с ним сами. Итало Кальвино, умный и тонкий итальянский романист,

на вопрос корреспондента «Паэзе сера», верит ли он в кино как в искусство («или вы считаете, что художественные результаты в кино зависят от благоприятствующих обстоятельств?»), небрежно бросил:

— У меня нет никакого эстетического кредо на этот счет. Я хожу в кино так же, как читаю газеты.

Но добавил:

—Я страстный читатель газет.

Итало Кальвино против экранизации литературных произведений, потому что «кино должно говорить не о тех вещах, о которых говорит литература». Зато он считает, что «в последние годы как в литературе, так и в кино нет точного разграничения между продукцией коммерческой и художественной. Существует нечто среднее — на уровне достаточно высоком, но без ярких вспышек». С чем согласен Кальвино, так это с пользой кино для исправления нравов «в средних слоях населения», когда речь идет о таких картинах, как «Трудная жизнь» Дино Ризи или «Развод по-итальянски» Пьетро Джерми. «Но для этого нужно таких картин, как «Развод по-итальянски», не меньше, чем десять в год». Что касается самого Кальвино, то ему больше всего понравился за последние месяцы фильм Стенли Крамера «Победители и побежденные» («Суд в Нюрнберге»)— «как пример политической публицистики высокого уровня».

Иначе ответил на те же вопросы Альберто Моравиа.

— Да, я верю в кино как в искусство. Конечно, «художественный результат»— это понятие очень широкое, это арка, перекинутая от ремесленных изделий до шедевров скульптуры, литературы, живописи, музыки. Где расположено кино на этой арке— ближе к ремеслу или к искусству в традиционном понимании? Я не знаю этого, и у меня нет потребности это узнать. Кино — это искусство прежде всего потому, что определенные художники считают его удовлетворительным и полным средством выражения. Я не знаю, что это такое — «благоприятствующие обстоятельства», о которых вы спрашиваете. Очевидно, наиболее благоприятным является для кино то обстоятельство, что кино отвечает зрелищным потребностям современного общества— потребностям, удовлетворить которые театр в состоянии все меньше и меньше.

Альберто Моравиа за экранизации. Но потом интервьюер Адольфо Кьеза задает такой вопрос:

— Ваш опыт в кино (тут имеются в виду и экранизации романов Моравиа, и его опыт кинозрителя, и его работа в качестве кинокритика в журнале «Эспрессо») повлиял на вашу прозу? Или — мог бы он повлиять на нее? То есть: может ли быть, что вы внесете в свой роман, хотя бы бессознательно, некие «кинематографические эффекты»? Я обращаю этот вопрос именно к вам потому, что сегодня очевидны тесные связи между кино и некоторыми тенденциями авангардистской литературы.

— Нет,— отвечает Моравиа, не задумываясь.— Никакого влияния. Ни сознательно, ни бессознательно. Тем более, что я сейчас склоняюсь все ближе к «эссеистскому» роману, то есть все дальше от вкусов кино. Впрочем, кино по отношению к литературе всегда запаздывает — и по той простой причине, что кино выносит на экран «уже виденное». Все, что мы видим на экране, мы уже испытали, видели, слышали, замечали в реальной жизни. Литература же, напротив, наталкивает нас на новое, незнакомое, почему и говорят о ней, как об искусстве метафорическом. Но кино отстает от литературы и по другой причине: вольно или невольно, оно редко занимается исследованием и открытием; гораздо чаще — распространением и популяризацией.

Насчет пользы фильмов «Трудная жизнь» и «Развод по-итальянски» для исправления нравов «в средних слоях» Моравиа высказался уклончиво:

— Кино не изменяет обычаев народа; но оно наряду со многими другими явлениями может сделать свой вклад, чтобы заставить людей думать.

К писательнице Анне Банти газета послала Ивану Музиани. Две женщины беседовали оживленнее, чем мужчины, и не решали теоретических проблем. Речь шла о том, что нравится и что не нравится. Анна Банти — известная беллетристка и общественная деятельница, так что это тоже интересно.

Ее привлекают фильмы французские и итальянские; на американские она почти не ходит и ничего от них не ждет. Зато она смотрела все картины Ингмара Бергмана. «Земляничная поляна»— это шедевр, но индивидуальность Бергмана, его темы,

На этой странице «Паэзе сера»— новости кино. Очерк об актере Серже Реджиани (исполнитель роли сапера Чекарелли в фильме «Все по домам»), участвующем в серии передач итальянского телевидения. Рассказ актера Ренато Сальватори, написанный по просьбе газеты: готовясь сниматься в главной роли фильма Флорестано Ванчини «Банда Касароли», актер поехал на остров Вентотене, где содержатся каторжники, и познакомился там с Паоло Касароли, которого ему предстоит играть. Информация о первом самостоятельном фильме Марио Маффеи, бывшего помощника таких режиссеров, как Марио Моничелли, Лучано Эммер, Рене Клеман; ныне Маффеи задумал фильм о юном калабрийце, приезжающем в поисках работы в Турин. Смешная корреспонденция из Милана: толпы девочек, девушек, женщин перед помещением, где происходит отбор кандидаток на главную роль в новом фильме Феллини. Перепечатка из голливудского журнала «Верайети»: список американских фильмов, сделавших самые большие сборы; на первом месте — «Гонимые ветром». Дружеский шарж Камерини изображает надежды Феллини, Антониони и Де Сика получить в этом году премию «Оскар». Под фотографией из фильма «Мир входящему» написано: «Это фильм о войне, который говорит о мире. Фильм, который должны увидеть все». Рекламируются завтрашние кинопремьеры: «Бронзовое лицо» Джека Уэбба, ковбойская картина «Ярость непримиримых», «Все золото мира» Рене Клера.

INCONTRO CON L'ATTORE FRANCESE

Anche nelle prove Reggiani si fa applaudire

Sta girando «I Giacobini» per la TV - Un giudizio su Robespierre

Serge Reggiani nel film «Tutti a casa»

ARTURO GISMONDI

Campioni d'incasso in U.S.A.

UN ARTICOLO DELL'ATTORE PER "PAESE SERA"

Salvatori - Casaroli incontro a Ventotene

Renato Salvatori

RENATO SALVATORI

Per Von Karajan sciopero all'Opera di Vienna

VIENNA, ...

OPEN GATE CLUB

CLUB INTERNAZIONALE DEL CINEMA

Comunicazione ai Soci

L'Oscar conteso

A COLLOQUIO CON L'ATTORE

Dario Fo rimpiange «Il dito nell'occhio»

LAMBERTO TREZZINI

PACE A CHI ENTRA premiato alla XXII Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica di Venezia.

A MILANO DAVANTI ALL'UFFICIO DEL REGISTA

Fanno la fila per la "ragazza" di Fellini

Dal nostro corrispondente

MILANO, ...

In un film di Maffei il problema dell'emigrazione

OGGI «Prima» ai cinema CAPRANICA - ROXY

ROBERT MITCHUM
JACK WEBB
MARTHA HYER
FRANCE NUYEN

FACCIA DI BRONZO

его язык — все это «северное, далекое от нас, латинян». К «новой волне» французов она относится скептически, только «400 ударов» ее восхитили. Если же говорить об Алене Рене, то не только «В прошлом году в Мариенбаде», но и «Хиросима, моя любовь»— это «новый французский герметизм, декадентская школа пассивных реакций, ничего прогрессивного». Федерико Феллини — «чудо природы и «Сладкая жизнь» мне очень понравилась, но Феллини— художник инстинктивный, и метафизико-символические подчеркивания «Дороги» ни в чем не убеждают. «Феллинианский» символизм — главная опасность для Феллини». Пьетро Джерми? «Очень умный режиссер, особенно это видно по его последнему фильму «Развод по-итальянски». Меня удивляет, как это публика может говорить, выходя из кино после этой картины: «Как забавно!» Во второй части фильма есть, правда, стремление к некоторой развлекательности, но первая просто прекрасна».

Итальянские фильмы переживают сейчас, как известно, новую волну международного признания. Художественный успех дополняется кассовым. Более того, Голливуд считает Италию своим главным и весьма опасным конкурентом. Многие актеры и режиссеры разных стран предпочитают работать в Италии. Это явление проанализировано в разных материалах «Паэзе сера», но, кроме того, газета и здесь старается обратиться к «первоисточникам»: вот статья Жан-Клода Бриали, вот письмо в редакцию от Сьюзен Страсберг. Письмо это — ответ на вопрос редакции: «Где вы предпочитаете работать: в Голливуде или в Италии?»

— В Италии,— отвечает американская актриса, только что снявшаяся еще в одном итальянском фильме — «Беспорядок» Франко Брузати. —В Америке я имела столько предложений работы в театре и кино, что хватило бы очень надолго; но вот Джилло Понтекорво предложил мне главную роль в «Капо», и с тех пор я отношусь к Италии, как к родной стране. Я не принадлежу к тому типу неудовлетворенных американок, который известен по стольким романам; просто в Италии я чувствую себя лучше, чем в Америке... С тех пор как я в Италии, меня здесь ни разу ни в одном фильме не пытались подогнать под стандарт. И лучший комплимент, который можно мне сделать,— это назвать меня итальянской актрисой.

На этой же странице «Паэзе сера» напечатана корреспонденция из Голливуда: «Кампания американской печати против Элизабет Тейлор». Адвокат Джеральд Липский уполномочен Эдди Фишером, мужем Элизабет Тейлор, «категорически опровергнуть» слухи о том, что брак Тейлор и Фишера находится под угрозой краха. Дело в том, что в лосанжелосской газете «Геральд экзаминер» знаменитая «колумнистка» скандальной хроники Луэлла Парсонс поклялась «своей репутацией и своей карьерой», что у «Лиз» Тейлор роман с актером Ричардом Бартоном, с которым она снимается в «Клеопатре» (в Италии). Если это утверждение знаменитой сплетницы подтвердится, «Клеопатра» может прогореть в американском прокате. Это вообще невезучий фильм. Он снимается намного дольше, чем предполагалось, из-за постоянных болезней Лиз Тейлор; расходы уже превысили все сметы. «Личная популярность актера или актрисы,—пишет из Голливуда Стив О'Ленси,—часто является определяющим элементом в успехе фильма, и специалисты в области общественного мнения предвидят, что новый развод Лиз Тейлор вызовет сильную антипатию к ней во всем мире. Отношение к ней уже однажды было неблагожелательным, когда Лиз, только что оставшаяся вдовой Майкла Тодда, «украла мужа» у актрисы Дебби Рейнольдс... Все это может привести к коммерческому провалу фильма».

Газета воздерживается от комментариев. Она полагает — и вполне справедливо,—что такая корреспонденция из Голливуда вместе с письмом актрисы, утверждающей, что в Италии она чувствует себя лучше, нежели в Голливуде, будет воспринята читателем как нечто единое без всяких пояснений.

В момент, когда борьба деятелей кино и театра за отмену предварительной цензуры должна вот-вот привести к какому-то результату, поскольку правительство принялось наконец за разработку нового закона (который, по-видимому, пойдет навстречу требованиям театра, но не кино), «Паэзе сера» предоставила слово главе итальянских кинопродюсеров Гоффредо Ломбардо. Теперь, когда идейные и художественные достоинства итальянских фильмов приносят также и прибыль, продюсеры заинтересованы в том, чтобы на эти идейные и художественные достоинства никто не посягал. Предприниматель готов написать об этом и в левой газете, а левая газета, создавая общественное мнение вокруг будущего законопроекта, охотно вовлекает в это дело и предпринимателя.

Интересным нововведением оказались статьи режиссеров о сделанных ими фильмах. Джузеппе Беннати рассказывает о съемках фильма «Живое Конго»— полудокументальной, полусюжетной картины, авторы и участники которой оказались свидетелями событий более драматических, чем те, которые были предусмотрены сценарием, так что, пишет Беннати, «драматизм реальности даже связывал нам руки». Статья режиссера Брунелло Ронди называется «Почему я поставил «Жестокую жизнь»— речь идет об экранизации романа крупнейшего представителя молодой итальянской литературы Пьера Паоло Пазолини. Так почему же? А потому,

пишет Ронди, что «сегодня реализм кино — прежде всего в творчестве более или менее молодых — должен прийти к трагедии, которая и выявляет его истинное зерно. Для меня Пазолини, который в своих лучших вещах есть автор, по существу, трагический, может быть идеальным источником тем и сюжетов. Скорбь, смерть, надежда на искупление, драматические колебания между человеческим достоинством и деградацией...—сообщают вещам Пазолини истинное «движение», отвечающее самым широким современным интересам».

Так «Паэзе сера» приучает своих (и «чужих», привлеченных интересным материалом) читателей к более высокому уровню разговора о кино и в то же время предоставляет трибуну всем ищущим художникам.

С другой стороны, поскольку публика привыкла к «закулисным» репортажам о популярных киноактерах, «Паэзе сера», вместо того чтобы изгнать со своих страниц этот опороченный постельными сплетнями «жанр», использует и его, со вкусом и тактом подбирая действительно интересный материал. Такова корреспонденция Марио Николао из Парижа о том, как подружились ветеран кино Жан Габен и популярнейший актер «новой волны» Жан-Поль Бельмондо. Они снимаются в фильме Анри Вернейя «Обезьяна зимой» и, начав с болтовни о футболе и боксе («где Жан Габен — настоящая энциклопедия»), получают теперь столько удовольствия в обществе друг друга, что кажутся отцом и сыном; Габен зовет Жан-Поля «гамен», то есть «мальчишка», а Бельмондо называет Габена «пепер», что-то вроде «бати». Габен говорит, что созданный им когда-то тип «грубияна»— это то же, что делает теперь Бельмондо, «только, — добавляет Габен,— он делает это лучше меня».

Мы не рассказываем здесь о кинокритике на страницах «Паэзе сера» (ее штатный рецензент Маурицио Ливерани), о использовании кинорекламы, о случаях энергичного вмешательства газеты в связи с цензурными преследованиями разных фильмов. Обо всем этом надо писать отдельно. Со страниц «Паэзе сера» на вас смотрит мир западного кино во всем своем противоречивом многообразии (о советском кино «Паэзе сера» тоже пишет немало и вполне объективно). Воспользуемся же напоследок информированностью этой мастерски сделанной газеты и пробежим новости последних недель.

Витторио Де Сика начал в одном замке близ Гамбурга съемки «Затворников из Альтоны» по пьесе Сартра (сценарий, конечно, Дзаваттини). Алек Гиннес не сможет сниматься в центральной роли, потому что он занят в другой картине; Монтгомери Клифт, другой кандидат на эту роль, устал после очень трудных съемок фильма о Фрейде, так что приглашен Фредерик Марч. Вместе с ним снимаются София Лорен и Максимилиан Шелл.

В связи с решением «ее высочества» княгини государства Монако снова стать киноактрисой Грейс Келли, голливудская фирма «Метро — Голдвин — Майер» заявила, что прежний контракт Грейс Келли еще не расторгнут, а потому она должна сниматься здесь, а не в фильме Хичкока, как это было объявлено.

Джейн Менсфилд пропала.

Карл Формен пригласил Софию Лорен в свой фильм «Победители». Впервые София Лорен снимается в шведском фильме. В нем будет занята также Симона Синьоре.

Начались съемки фильма Роже Вадима «Отдых воина» по роману Кристиан Рошфор. В главных ролях Брижитт Бардо, бывшая жена Вадима, и Робер Оссейн. Предполагается, что после этого фильма «ББ» в течение по крайней мере двух лет не будет сниматься, посвятив себя воспитанию сына.

Джейн Менсфилд нашлась.

Анна Маньяни получила из Волгограда роскошное старинное зеркало в подарок от своих советских друзей.

За два года в Канаде закрылось 129 кинотеатров.

Целую ночь мир не знал о судьбе Джейн Менсфилд.

Лукино Висконти будет снимать фильм по роману Альбера Камю «Иностранец», а Жан-Люк Годар— по книге Моравиа «Презрение».

Джейн Менсфилд провела ночь на пустынном островке с мужем и одним служащим отеля. Их настигла непогода. Джейн лежит в больнице. «Клянусь, это я не для рекламы»,— плача говорит она. Но никто ей не верит.

В Нью-Йорке только два кинокритика поняли фильм Микеланджело Антониони «Ночь».

Луиджи Дзампа снимает натурные сцены своего фильма «Рычащие годы» недалеко от Бриндизи в обстановке угроз и провокаций фашистов из «итальянского социального движения», защищающих «славное двадцатилетие» диктатуры Муссолини от «антипатриотических посягательств». Режиссер требует от муниципалитета и полиции защитить съемочную группу.

●

...По-видимому, мало будет сказать, что «Паэзе сера» понимает значение кино в современном мире. Она к тому же просто любит кино и умеет с ним обращаться. А если в манере «Паэзе сера» писать о кино проскальзывает порой и оттенок снисходительной иронии, то, что поделаешь,—кино ведь тоже не без греха...

Фильмография

КИНОСТУДИЯ «МОСФИЛЬМ»

«Девять дней одного года», 11 ч.

Сценарий М. Ромма, Д. Храбровицкого; постановка М. Ромма; оператор Г. Лавров; режиссеры: Л. Инденбом, Д. Храбровицкий; художник Г. Колганов; композитор Д. Тер-Татевосян; звукооператор Б. Вольский.

Роли исполняют: А. Баталов, И. Смоктуновский, Т. Лаврова, Н. Плотников, С. Блинников, Е. Евстигнеев, М. Козаков, И. Граббе, В. Никулин, П. Шпрингфельд, А. Пелевин, Е. Тетерин, Н. Сергеев, А. Войцик, В. Беляева, Л. Овчинникова, Ю. Киреев, Б. Яшин, И. Добролюбов, А. Смирнов, А. Павлова, Р. Эсадзе, Г. Епифанцев, Л. Дуров, Н. Батырева, З. Чекулаева, И. Ясулович. Текст читает З. Гердт.

●

«Девчата», 10 ч.

Сценарий Б. Бедного; режиссер - постановщик Ю. Чулюкин; оператор Т. Лебешев; художник И. Шретер; режиссеры: Г. Розенталь, Л. Инденбом; композитор А. Пахмутова; текст песен М. Матусовского; звукооператор Р. Моргачева. Комбинированные съемки: оператор П. Маланичев; художник Н. Звонарев.

В ролях: Тося — Н. Румянцева, Илья — Н. Рыбников, Катя — Л. Овчинникова, Надя — И. Макарова, Анфиса — С. Дружинина, Вера — Н. Меньшикова, Филя — С. Хитров, Саша — Н. Погодин, Ксан Ксаныч — В. Байков, Дементьев — А. Адоскин, комендант — М. Пуговкин, мастер Чуркин — П. Кирюткин, Алеша — А. Крыченков, Вася — Р. Филиппов.

●

«В мире танца», 8 ч., цветной.

Сценарий С. Владимирского, К. Петриченко, Л. Шенгелия, Ф. Мустафаева, Р. Тихомирова, М. Эсамбаева, Л. Якобсона; режиссеры -постановщики: Р. Тихомиров, Ф. Мустафаев; главный оператор К. Петриченко, оператор П. Терпсихоров; главный художник Л. Шенгелия; художник К. Ходатаев; главный балетмейстер Л. Якобсон; балетмейстеры: М. Баптиста, В. Гонсалес, Э. Грикурова, М. Заславский, Т. Устинова; композиторы: Г. Фиртич, И. Шварц; звукооператор Ю. Михайлов; режиссеры: Т. Лихачева, Н. Маслов. Комбинированные съемки—операторы: С. Хижняк, С. Шемахов; художник Л. Кулешова. Поэтический текст П. Антокольского; читает Р. Рахманов.

Танцы исполняют: Махмуд Эсамбаев, артисты балета Большого театра Союза ССР, танцевальная группа хора имени Пятницкого, Чечено-Ингушский танцевальный ансамбль.

МОСКОВСКАЯ КИНОСТУДИЯ имени М. ГОРЬКОГО

«10 000 мальчиков», 8 ч., цветной.

Сценарий А. Барто; постановка Б. Бунеева, И. Окада; операторы: М. Кириллов, Л. Хвостов; художники: Н. Сендеров, О. Беднова; композитор Э. Захаров; звукооператор Н. Писарев; режиссер К. Николаевич. Комбинированные съемки: оператор Г. Шолина; художник С. Иванов.

В ролях: Таро —Равшан Агзамов, Кэтрин — Дженни Десире, Тася — Светлана Травкина, Лариса — Таня Кожевникова, Митико—И. Окада, Масао— С. Такигучи, Судзуки — В. Якушевский, Элли — Е. Алексеева.

Роли дублируют: Д. Столярская, Ю. Любимов, О. Мокшанцев, Ю. Чекулаев, М. Фигнер.

●

«Когда деревья были большими», 10 ч.

Автор сценария Н. Фигуровский; режиссер-постановщик Л. Кулиджанов, главный оператор В. Гинзбург; художник П. Галаджев; режиссер И. Магитон; композитор Л. Афанасьев; текст песни А. Фатьянова; звукооператор Д. Белевич; операторы: Б. Гокке, И. Зарафьян.

В ролях: Наташа — И. Гулая, Кузьма Кузьмич — Ю. Никулин, Ленька — Л. Куравлев, Анастасия Борисовна — Е. Мазурова, председатель колхоза — В. Шукшин, Зоя — Л. Чурсина, Нюрка — Е. Королева.

В эпизодах: Е. Мельникова, В. Трусов, П. Шальнов, В. Лебедев, О. Якушев, Г. Шаповалов, М. Гаврилко, И. Маркс, Д. Столярская, В. Орлова, А. Пашухина, Г. Шмованов, Т. Тишура, Г. Биневская, Оля Петрова.

КИНОСТУДИЯ «ЛЕНФИЛЬМ»

«Барьер неизвестности», 11 ч.

Авторы сценария: Б. Чирсков, Д. Радовский, М. Арлазоров; режиссер - постановщик Н. Курихин; главный оператор С. Рубашкин; художники- постановщики: Е. Еней, Г. Кропачев; композитор М. Вайнберг; звукооператор Г. Салье; режиссеры: Н. Русанова, Р. Сирота; операторы: К. Соболь, Н. Шифрин. Комбинированные съемки: А. Завьялов, Г. Сенотов; художники: Ю. Боровков, Б. Михайлов.

В ролях: Байкалов— В. Шалевич, Станкевич — Э. Сумская, Лагин — Н. Гриценко, Соколов — А. Граве, Казанцев — В. Макаров, Вавилов — С. Плотников, Ромашов — Ф. Никитин, Мария Васильевна— В. Кибардина, Анечка — Т. Тельник, профессор — В. Максимов, генерал — В. Марьев.

КИЕВСКАЯ КИНОСТУДИЯ имени А. П. ДОВЖЕНКО

«С днем рождения», 10 ч.

Сценарий: С. Донцова, М. Маевской, А. Маслюкова; постановка: М. Маевской, А. Маслюкова; оператор Ф. Семянников; художники: М. Юферов, В. Кузьменко; композитор А. Филиппенко; текст песни Ю. Кругляка, Д. Молякевича; звукооператор Л. Вачи; режиссер Л. Колесник. Комбинированные съемки: оператор П. Король.

Роли исполняют: Сергей — В. Бессараб, Цибулькин — В. Сальников, Громов — В. Меркурьев, Громова — А. Николаева, Лиза, их дочь — С. Шершнева, Наташа — Г. Бондаренко, Одуванчиков — Л. Перфилов, Глаша — Н. Антонова, Маша—З. Репях, тетя Даша— Р. Пироженко, Петюнька — А. Зайцев, Мешков — В. Калишенко, Брыкин — Л. Марченко, Будяк — А. Сова, Чувилин — А. Таран, мать Сергея — П. Куманченко, начальник литейного цеха — В. Дальский, секретарь — Е. Опалова, начальник милиции — М. Покотило, милиционер — М. Пуговкин, главный инженер— А. Ануров, бабушка Лизы — А. Кушниренко.

В эпизодах: К. Артеменко, Л. Комарецкая, В. Зиновьев, Г. Чекалина, А. Кудряшов, В. Трунченко, Г. Дрозд, Л. Осыка, А. Кучеренко, Н. Сидоров, И. Троян, Ю. Шептун, М. Незабутовская, А. Пекарская.

КИНОСТУДИЯ «АЗЕРБАЙДЖАНФИЛЬМ» имени ДЖ. ДЖАБАРЛЫ

«Наша улица», 9 ч.

Автор сценария И. Касумов; режиссер-постановщик А. Атакишиев; оператор Р. Оджагов; художник-постановщик К. Наджаф-Задэ; режиссер Р. Шабанов; композитор Х. Мирза-Задэ; звукооператор А. Шейхов. Комбинированные съемки: оператор М. Ключевский; художник М. Рафиев.

Роли исполняют и дублируют: Сара— Р. Мамедова (дублирует Р. Макагонова), Бегим — А. Алиева (В. Енютина), Бахрам — А. Курбанов (А. Карапетян), Ашхен — С. Асланова (Н. Гицерот), Расим — Г. Аббасов (В. Тихонов), Фуад — Г. Чохонелидзе (Ф. Яворской), Барышев — Н. Бармин, Муса — О. Хакки (И. Кириллов), Мехти — Н. Шашык-Оглы (А. Кузнецов), Бородач — М. Сананы (Е. Весник), Ларс — Н. Волков (С. Курилов), Курц — Д. Орлов (А. Кельберер), Парк — Ю. Аверин (К. Николаев), Лэм — Л. Грубер (Н. Орлов).

В эпизодах: Р. Акчурин, А. Аллегров, Д. Алиев, А. Анатолли, М. Дадашев, А. Заржитская, С. Ибрагимова, А. Молодан, Швейцер, С. Якушев и другие.

КИНОСТУДИЯ «УЗБЕКФИЛЬМ»

«Отвергнутая невеста», 9 ч., цветной.

Авторы сценария: С. Нуритдинов, Ф. Ходжаев; режиссер-постановщик Ю. Агзамов; оператор М. Краснянский; художник В. Синиченко; композитор М. Бурхонов; звукооператор А. Кудряшов; режиссеры: А. Хачатуров, У. Назаров. Комбинированные съемки: оператор М. Пономарев; художники: В. Мякотних, Х. Рашитов.

Фильм дублирован на студии «Ленфильм». Режиссер дубляжа А. Бергункер; звукооператор дубляжа Т. Силаев.

Роли исполняют и дублируют: Замира — Р. Ризомухамедова (дублирует Л. Чупиро), Джура — Т. Режаматов (А. Олеванов), Туйчиев — Н. Рахимов (Е. Копелян), Холмат — О. Жалилов (Б. Рыжухин), Эргаш — Х. Умаров (А. Степанов), Муслимов — Н. Косимов (М. Дубрава), Хосият —З. Садриева (А. Александрова), Ислом-Ота — Ж. Тожиев (В. Казаринов), Буриев — Ш. Низомиддинов (Н. Гаврилов), Ойхон — Ф. Абдулаева (Л. Колпакова), Кундуз — М. Рахимова (Ж. Сухопольская). Мухаббат — М. Закирова (В. Пугачева), Омон — Ж. Косимов (Б. Павлов-Сильванский).

КИНОСТУДИЯ «ТАДЖИКФИЛЬМ»

«Маленькие истории о детях, которые...», 7 ч., цветной.

Сценарий Е. Смирнової, режиссеры-постановщики: М. Махмудов, А. Хамраев; оператор П. Терпсихоров; художники: Ю. Кладиенко, Р. Мурадян; композиторы: Ф. Салиев, Ю. Тер-Осипов; песни М. Фархада, Г. Регистана; звукооператор Н. Федорова

Фильм дублирован на студии «Мосфильм». Режиссер дубляжа Н. Юдкин; звукооператор дубляжа В. Зорин.

В ролях: мальчики — Рашид Алимов, Хамид Мансуров, Фатима — Фируза Бобокалонова, Ярмат — Салим Амрутдинов, отец Ярмата — А. Бурханов, Саид — Рустам Хамраев, тетушка — С. Туйбаева, отец Саида — А. Нурматов.

Роли дублируют: М. Корабельникова, М. Виноградова, Р. Макагонова, Н. Румянцева, В. Телегина, С. Курилов, В. Хохряков.

РИЖСКАЯ КИНОСТУДИЯ

«Белый колокольчик», 3 ч.

Сценарий Г. Франка; режиссер И. Краулитис; оператор У. Браунс; композитор А. Жилинский; звукооператоры: И. Балтерс, В. Блумберг.

Девочка на улицах города — Илзе Зариня.

МОСКОВСКАЯ СТУДИЯ НАУЧНО-ПОПУЛЯРНЫХ ФИЛЬМОВ

«Удивительная охота», 7 ч., панорамный.

Сценарий и постановка Б. Долина; операторы: А. Миссюра, Э. Эзов; режиссеры: Г. Минайченкова, А. Жадан; композитор Е. Туманян; звукооператор В. Кутузов; художник Д. Виницкий.

В ролях: охотник с киноаппаратом — А. Федоринов, пасечник — Н. Новлянский.

КИНОСТУДИЯ «СОЮЗМУЛЬТФИЛЬМ»

«Заокеанский репортер», 2 ч., цветной.

Сценарий Е. Аграновича; режиссер Г. Ломидзе; операторы: И. Голомб, Н. Гринберг; художник Е. Шукаев; композитор С. Кац; звукооператор Г. Мартынюк; мультипликаторы-кукловоды: П. Петров, Л. Жданов, Н. Литвинова, В. Шилобреев, В. Закревский; куклы и декорации изготовлены: О. Масаиновым, Г. Геттингер, В. Курановым, В. Черниховой, В. Быстрицким, В. Алисовым под руководством Р. Гурова.

ЗАРУБЕЖНЫЕ ФИЛЬМЫ

«Повесть о реке Хуанпу», 9 ч., цветной.

Производство шанхайской киностудии «Хайянь».

Авторы сценария: Ай Мин-чжи, Чэнь Си-хэ; режиссер Цзо Линь; оператор Сюй Ци; художник Дин Чэнь; композитор Ван Юнь-цзе; звукооператор Чэнь Цзин-жун.

Фильм дублирован на студии «Ленфильм». Режиссер дубляжа В. Скворцов; звукооператор дубляжа А. Шаргородский.

Роли исполняют и дублируют: Чан Синь-чэнь — Вэй Хэ-линь (дублирует Н. Гаврилов), Чан Гуй-шань — Чжан Фа (Л. Жуков), жена Чана — Тань Юнь (З. Александрова), Ян Чжао-ди — Чжоу Лян-лян (Л. Гурова), Шэнь Юн-чан — Ли Бао-ло (М. Дубрава), Чжу А-цай— Чэнь Шу (Г. Сатини), директор завода Сунь — Цзу Хуа (Е. Барков).

«Фея, не похожая на других», 6 ч., цветной.

Совместное франко-итальянское производство «Туран - фильм», «Синдель Дука-Ром дель Дука фильм».

Авторы сценария: Луиза Вильморен, Ж. Туран, Р. Лавинь; режиссер-постановщик Жан Туран; оператор Морис Феллу; композитор Ришар Корню; художник П. Л. Тевинэ.

Фильм дублирован на студии «Мосфильм». Режиссер дубляжа И. Вырубова; звукооператор дубляжа В. Кутузов.

●

«Мой дядя», 10 ч., цветной.

Производство «Спекта-фильм», «Грей-фильм», «Альтер-фильм» (Франция).

Сценарий и постановка Жака Тати; оператор Жан Бурган; художник Анри Шмидт; композиторы: Алан Романс, Франк Барселини; звукооператор Жак Каррер; продюсер Луи Доливе.

Фильм дублирован на студии «Союзмультфильм». Режиссер дубляжа Г. Калитиевский; звукооператор дубляжа Б. Фильчиков.

В ролях: господин Юло — Жак Тати, Жан Пьер Золя, Андриенна Сервант, Люсьен Прежи, Ж. Ф. Марсиаль.

Роли дублируют: А. Полевой, М. Гаврилко, Г. Шпигель, И. Карташова.

●

«Столь долгое отсутствие», 10 ч.

Производство «Просинекс-лир» (Париж), «Галатея СПА» (Рим).

Авторы сценария: Маргерит Дюрас, Жерар Жарло; режиссер Анри Кольпи; оператор Марсель Вейсс; художник Морис Коллазон; композитор Жорж Делерю; звукооператоры: Рене Брето, Северэн Франкьель, Жан Клод Маршетти.

Фильм дублирован на студии имени М. Горького. Режиссер дубляжа А. Золотницкий; звукооператор дубляжа Д. Белевич.

Роли исполняют и дублируют: Тереза Ланглуа — Алида Валли (дублирует Н. Никитина), бродяга — Жорж Вильсон (А. Консовский), Пьер — Жак Арден (Р. Чумак), Мартина—Диана Леприе (Р. Макагонова).

●

«Загон», 10 ч.

Совместное производство «Клавис-фильм» (Франция) — «Триглав-фильм» (Югославия).

Авторы сценария: Арман Гатти, Пьер Жоффруа, Пьер Лари; режиссер Арман Гатти; операторы: Робер Жюйар, Жан Лалье; художники: Мирко Зипужич, Ела Ликар; композитор Боян Адамич; звукооператор Репе Саразэн.

Фильм дублирован на студии имени М. Горького. Режиссер дубляжа И. Щипанов; звукооператор дубляжа С. Юрцев.

Роли исполняют и дублируют: Карл Шонгауэр — Ганс Кристиан Блех (дублирует В. Соловьев), Давид — Жан Негрони (В. Прокофьев), Вайсенборн — Макс Фурьян (А. Тарасов), Шеллер—Герберт Вохинц (Ю. Чекулаев), Анна — Тамара Милетич (З. Земнухова)

«Нет сильнее любви», 9 ч.

Производство кинокомпании «Никкацу», Япония.

Сценарий Ясуми Тосио; режиссер Сагами Сэйо; оператор Екояма Минору; художник Мацуяма Такаси; музыка Макино Ютака; звукооператор Камия Масатомо.

Фильм дублирован на студии «Мосфильм». Режиссер дубляжа Н. Юдкин; звукооператор дубляжа А. Павлов.

Роли исполняют и дублируют: Дзюнкити — Кобаяси Акира (дублирует В. Прохоров), Коюки—Асаока Рурико (М. Виноградова). Остальные роли исполняют: Ясун Масадзи, Маки Синсукэ, Кодзуки Минако, Такаи Юко, Мацумото Каппэй, Екояма Умпэй, Киносита Масахиро, Хидзиката Хироси, Ито Тосиаки, Каваи Кэндзи, Танака Фудэко, Цудзи Имари, Сома Юкико, Судзумура Экидай. Остальные роли дублируют: Н. Никитина, А. Юрьев, Я. Беленький, М. Крепкогорская, А. Кончакова, В. Беляева, А. Заржицкая, К. Тыртов, В. Файнлейб, А. Алексеев, А. Добронравов, Р. Муратов, О. Макшанцев.

Главный редактор Л. П. ПОГОЖЕВА

Редколлегия: А. В. БАТАЛОВ, Я. Л. ВАРШАВСКИЙ, Ю. П. ЕГОРОВ, А. М. ЗГУРИДИ, Р. Л. КАРМЕН, Г. М. КОЗИНЦЕВ, И. П. КОПАЛИН, В. Т. КУКИНОВА, Б. А. МЕТАЛЬНИКОВ, Г. А. МЯСНИКОВ, А. Е. НОВОГРУДСКИЙ, М. Г. ПАПАВА, И. А. ПЫРЬЕВ, И. А. РАЧУК, В. Н. СУРИН, А. В. ШЕЛЕНКОВ, Р. Н. ЮРЕНЕВ, С. И. ЮТКЕВИЧ

Обложка С. Б. Телингатера

Художественный редактор Л. И. Гориловская

Рукописи не возвращаются

Издание Союза работников кинематографии СССР

Адрес редакции: Москва, Г-69, ул. Воровского, 33, Тел. К5-43-87

А06421. Подписано к печати 24/V 1962 г.

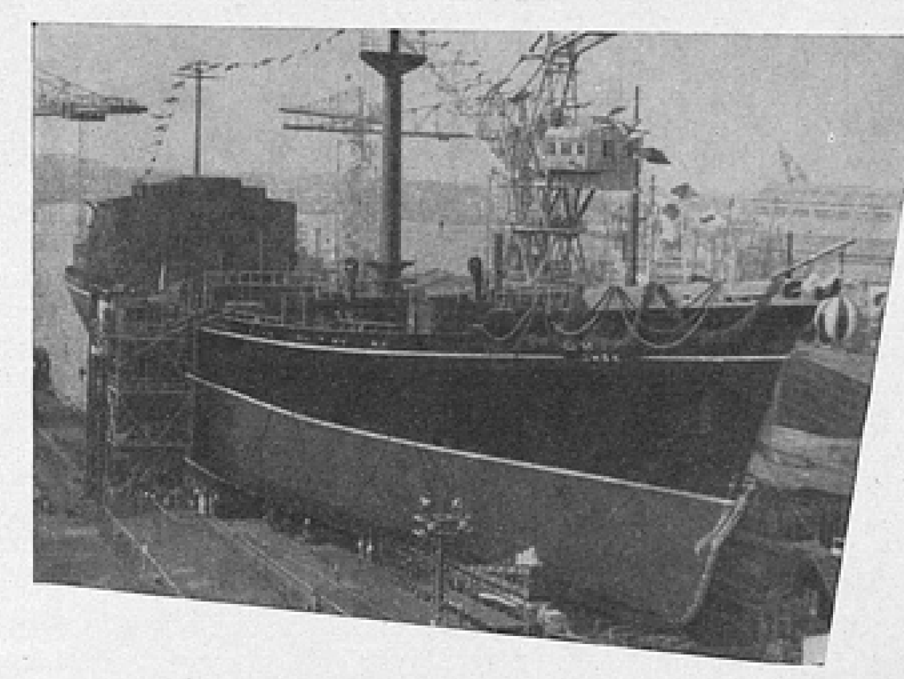
Формат бумаги 82×108[1]/[16]. Печатных листов 9,6. Условных листов 15,7

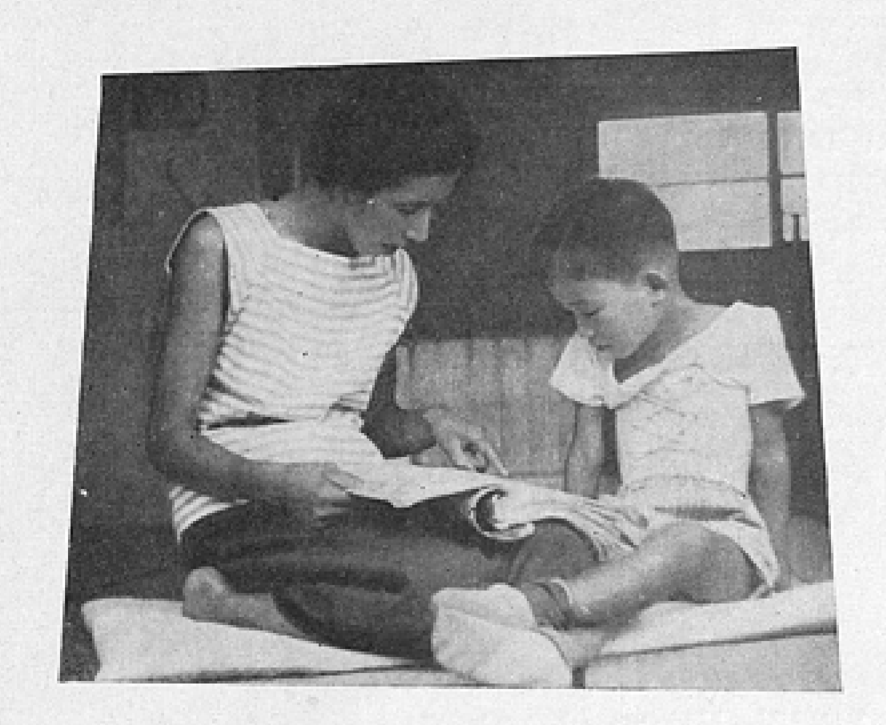
Учетно-издательских листов 11,12. Тираж 24 150 экз. Заказ 1862

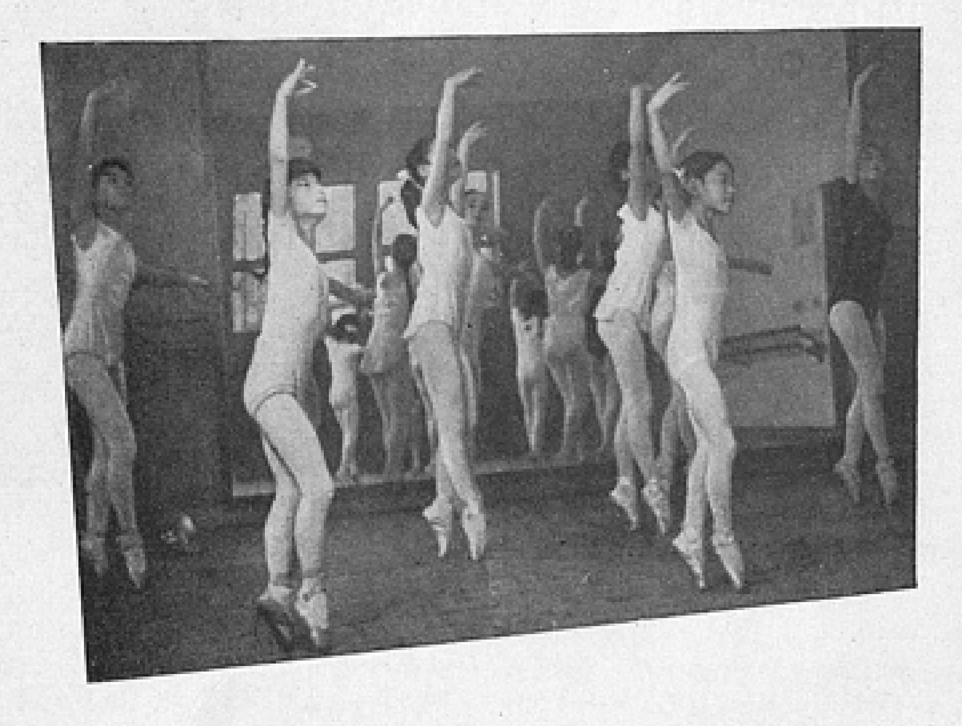
Московская типография № 2 Мосгорсовнархоза

Москва, проспект Мира, д. 105

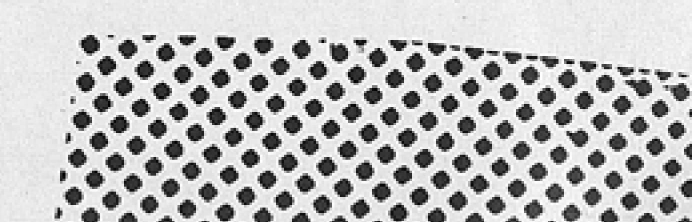
Цена 1 руб.







Кадры из кинофильма «Японские новеллы», созданного на Центральной студии документальных фильмов в 1962 году. Автор сценария и режиссер А. Зенякин. Операторы А. Зенякин и А. Семин. Текст Л. Браславского. Композитор Р. Леденёв. Звукооператор В. Нестеров.



КНИГИ по КИНОИСКУССТВУ

12
ВСЕСОЮЗНАЯ
22 ИЮН 1962
22949

В ИЗДАТЕЛЬСТВЕ

АКАДЕМИИ НАУК СССР

ГОТОВЯТСЯ К ПЕЧАТИ

СЛЕДУЮЩИЕ КНИГИ

С. И. ЮТКЕВИЧ. Избранное о киноискусстве

В книгу включены статьи по различным проблемам советского и зарубежного кино. Освещаются вопросы режиссерского и операторского мастерства, актерского творчества, кинодраматургии и др.
22 л., 2 р. 20 к.

Н. П. АБРАМОВ. Дзига Вертов

В книге рассказывается о жизненном и творческом пути выдающегося советского кинорежиссера Дзиги Вертова.
10 л., 90 коп.

Р. Н. ЮРЕНЕВ. Советская кинокомедия

В книге дан анализ отечественных комедийных фильмов. Прослежены творческие пути мастеров кинокомедии: драматургов, режиссеров, актеров. Книга широко иллюстрирована.
25 л., 2 р. 40 к.

ЖОРЖ САДУЛЬ. Кино Франции

Автор книги — французский прогрессивный историк кино Жорж Садуль — анализирует развитие французской кинематографии, различные ее направления и течения. В переводе на русский язык книга выходит впервые.
12 л., 1 р. 10 к.

ВЫШЛА ИЗ ПЕЧАТИ

Г. А. ХАЙЧЕНКО. Игорь Ильинский

В книге раскрыты многогранность и своеобразие творчества выдающегося советского артиста Игоря Владимировича Ильинского.
216 стр., 1 р. 10 к.

Предварительные заказы на книги направлять по адресу: Москва, Центр, Б. Черкасский пер., 2/10, магазин «Книга — почтой» конторы «Академкнига» или в ближайший магазин «Академкнига».